أدريان برونل

سيناريو الفيلم السينمائي
تقنيـة الكتابة للسينما

ترجمة: مصطفى محرم

العنوان الأصلي للكتاب ##

FLIM SCRIPT

The technique of writing
For the screen

مقدمة الترجمة

هذا كتاب كتبه رجل عمل بفنون ومهن متعددة. عمل أدريان برونل بالإخراج والإنتاج والمونتاج وكتابة السيناريو والقصص والمسرحيات. فهو لديه الكثير مما يستطيع أن يقول لنا. ويتميز قول الرجل بالتواضع والحب والإشفاق والرغبة في أن يستفيد من يريدون أن يضعوا أقدامهم على أول طريق الكتابة للسينما. وهو يعرض ما يقوله في سهولة ووضوح.

إن التجارب هي التي تعلم الناس. يتعلم منها أولاً صاحب التجربة ومن ثم يعلم غيره حتى ولو كانت هذه التجربة أو التجارب غير صائبة. فمن الأخطاء نتعلم الصواب. ومؤلف هذا الكتاب لا يخجل أو يخشى في أن يحدثنا عن تجربة فاشلة له حتى نحاول أن نتجنب نتائجها. وهو يحرص على أن يقدم لك الأمثلة الجيدة حتى تتخذها قدوة ومصباحاً ينير لك الطريق أيها الكاتب الناشىء. ويلمس المرء من وراء تلك الأمثلة إتساع ثقافة المؤلف وتبحره في شتى ألوان المعرفة.

كنت دائماً أسعى وأحرص كل الحرص على قراءة السير الذاتية للأدباء والفنانين وأشد ما أحرص عليه ما يكتبه هؤلاء الأدباء وأهل الفن بل حتى الفلاسفة والعلماء عن حياتهم وتجاربهم. واعتدت ألا أترك حديثاً لكاتب كبير أو فنان عظيم يقع تحت يدي إلا قرأته أو استمعت إليه أو شاهدته. وكم كنت في مطلع إهتمامي بالفن والأدب أرتاد الندوات المعروفة بأصحابها من الكتاب والمفكرين ولا أجد سعادتي إلا بالاستماع إليهم وتوجيه بعض الأسئلة التي خفيت إجابتها على إليهم.

كنت أحلم بأن أكون في يوم من الأيام واحداً منهم. وعندما إستطعت أن أضع قدمي على طريق الكتابة والإبداع لم أكف عن هذا الشغف في التسلل داخل أصحاب الإبداع لأنهلَ منهم ما يقيم أودي في مواصلة الطريق. ولم أحاول أن أجعل الغرور يقهرني ويجعلني أظن أو أتوهم أنني لست بحاجة إلى أحد.

كان هذا الكتاب قد اقتنيته منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً ولم أعرف لماذا لم ألتفت إليه. ربما لأن النسخة التي حصلت عليها لم تكن سليمة وبالية المظهر وقد زال عن غلافها السميك غطاؤه الورقي الذي يعطي نبذة عن الكتاب ومؤلفه. وربما شغلني عن تلك الكتب التي كان أساتذتي في الفن السينمائي يوصونني بقراءتها. ولذلك فإنني أعجب كيف فات عن أذهانهم هذا الكتاب رغم أنني أذكر أن صديق لي قام بعرض له في مجلة "السينما والفنون"؟ في الحقيقة لم أهتم وكان ذلك منذ عهد بعيد.

وتشاء الظروف أن أعثر منذ وقت قريب على نسخة أنيقة المظهر وقد إحتفظت بغلافها الورقي فوق غلافها السميك. فقرأت ما كتب على هذا الغلاف ووجدت أنه أثار في نفسي الفضول في معرفة ما جاء في هذا الكتاب. وبالفعل شرعت في قراءته بل على وجه التحديد في إلتهامه حتى أنني لم أتركه إلا بعد فرغت منه. ووجدت نفس بعد ذلك أشرع على الفور في ترجمته تاركاً كل ما كان يشغلني من عمل أحصل منه على أضعاف أضعاف ما سوف أحصل عليه من كسب مادي من ترجمة هذا الكتاب. وكنت أشعر بمتعة شديدة أثناء عملي في ترجمة لما أتوقعه من فائدة كبيرة مما سيجنيه القارىء وكونه سيصبح مرجعاً من المراجع السينمائية التي أحاول من حين لآخر أن أزود المكتبة السينمائية بها.

ورغم أنه مضى الكثير من الزمن على صدور هذا الكتاب إلا أن المرء يشعر وكأن مؤلفه قد كتبه منذ وقت قريب.

مصطفى محرم

مقدمة المؤلف

رغم أن الغاية الأساسية هي تقديم منهج تمهيدي للكاتب الذي يرغب في القيام بمهنة كتابة السيناريو فإنني أضع في ذهني قراء آخرين من الطلبة الدارسين. وعندي أمل على سبيل المثال أن يكون أيضاً من المفيد للآخرين الذين يكتبون بالفعل للسينما تماماً مثلما أجد أنا نفسي أن أي شيء يكتبونه مفيداً لي. وأتوقع ألا يوافق البعض على نظرياتي ولكن سوف أرحب بردود أفعالهم وقد أستفيد من نقدهم في الطبعات القادمة. ومن المؤكد أنني أضع في حسباني الآلاف العديدة من صناع الأفلام من الهواة الذين يكّونون المجال الأكثر قيمة في تطور صناعة السينما. وهؤلاء الذين لم أكتب لهم عن إدراك وهم جمهور السينما المتزايد في المعرفة فالعديد منهم في جمعيات الفيلم الحريصة عن تعلم كل شيء عن السينما. وهناك أبعد من ذلك مجموعة خامسة من القراء الجادين الذين لا يهتمون بالضرورة بفن الإنتاج السينمائي ولكنهم حريصون من تعلم بقدر ما يمكنهم صناعة الأفلام السينمائية – أصحاب التحويل – وهم رؤساء شركات التأمين والمحاسبية وآخرين مهتمين بالجانب المادي للإنتاج السينمائي.

أ. ب

*   *   *

تقـديم

طرحتْ، حديثاً، واحدةٌ من أكثر نقادنا تميزاً سؤالاً على نفسها في إحدى الصحف: هل بعد كل ذلك نعتبر السينما فن ؟. أنا نفسي بعد أن قمت بإنتاج أفلام سينمائية لسنين عديدة وصلت إلى سؤال نختلف تماماً: هل صناعة الفيلم السينمائي بعد كل ذلك عملية صناعية؟. إن الاتجاه اليوم هو أن ننظر إليها على أنها كذلك ونطبق عليها القواعد التي تحكم أي صناعة عادية. يا للحسرة فقد تجعل الحياة أكثر بساطة لمنتجي السينما إذا كان هذا ممكن. ولكن مادتنا الخام الأساسية هي العقل المبدع وقدر من المراوغة لا يمكن الإمساك به ومدد أكثر قلة من أي مادة خام أخرى.

هذا يجعل كاتب السيناريو الجيد يستحق وزنه باليورانيوم. إن أدريان برونل في تقديمه لهذا الكتاب وتشجيعه لدماء جديدة في كتابة السيناريو لا ستوديوهاتنا فإنه بذلك إنما يحضر للحصول على سلعة غالية ويستحق إمتناننا. وفي وقت ما عندما أصبحت الأفلام البريطانية تنال إعجاب العالم فكان ذلك أساساً بفضل هذا المدد الحيوي.

أما بالنسبة للمؤلف فقد يكون غالباً من الوقاحة أن نركز على مؤهلاته. فإن لديه معرفة عملية عظيمة عن الإنتاج السينمائي ويأتي بأحكام رشيدة بالنسبة لأدائه عن أي ركن من أركانه. فإنه نفسه أنتج وأخرج وكتب أفلاماً وقام بعمل مونتاج لها وأنا أعلم أنه في وقت ما إنقلب إلى مصور من أجل أن يحتفظ بتسجيل مرئي لطفولة إبنه كريستوفر. إنني سعيد بأن أقدم الكتاب كوثيقة للذين يريدون أن يكتبوا للسينما.. ولكن أكثر من هذا فيما يسمى بالعمل التقني فإن مستر برونل لا يستطيع أن يتخلى تماماً عن خلفية حماسه الكبير للإنتاج السينمائي ككل. فهذا الحماس يثير العدوى ويلقي لوناً على الكتاب بحيث ينجح في كونه كتاباً ممتعاً وتعليمياً في نفس الوقت. إقرأه وفكر إن لم تكن توافقني.

ميشيل بالكون

* * *

الفصل الأول
تعلم كتابة الأفلام السينمائية

عمل كاتب السيناريو ومكافأته

لم أحاول أبداً أن أحدد بالضبط الزمن الذي يجب أن يستغرقه منهج كامل في فن كتابة السيناريو ولكن بالتخمين أقول بأنه يتراوح أحياناً بين ثلاثة أيام بطولها وثلاث سنوات كاملة. والأرقام تكون على أساس قدرة استيعاب التلميذ، ما الذي يعرفه بالفعل وتجربته السابقة في الكتابة والغرض الذي أنتجت له للتعلم والاستعداد والقدرة في الدرس ونمط العمل ودرجة الكفاءة المطلوبة. وبالطبع فإن الفيلم الروائي الطويل بالحوار ولوازمه التقنية هو نوع عمل السيناريو الذي لا يتطلب الفيلم التسجيلي القصير فترة أقل من السيطرة على تقنيات سيناريو التصوير وبالطبع تستغرق الكتابة الفعلية وقت أقل.

لا أريد أن أفترض بأن كتابة الأفلام التسجيلية هو عمل سهل. على العكس إنها تتطلب قدراً كبيراً من الخيال والإبداع وغالباً أكثر مما تتطلبه الأفلام الروائية، فهي تتطلب إلى حد كبير معرفة متخصصة أو بحث. ولكن الجزء التقني الخالص فيه أسهل من الفيلم الروائي الطويل. يتطلب الفيلم الروائي جهوداً عظيمة في تخيل الشغل لأنه يكون غالباً على أساس موضوع يميل بسهولة إلى أن يكون باعث على الملل، فعندما تحدد نقطك فيجب عليك أن تستحوذ على جمهورك وتمتعه. ويتطلب الفيلم التسجيلي أيضاً إبداعاً أكثر لأنه غالباً ما يكون قليل التكلفة وليس لديك الإمكانيات المتوفرة للفيلم الروائي الطويل. ومع كل هذا فإن كتابة الفيلم التسجيلي أكثر سهولة من الفيلم الروائي الطويل.

وهناك أسباب كثيرة لذلك ولكن السبب الأساس أنه في حالة الفيلم الروائي يجب كتابة كل شيء قبل التصوير في حين أنه في حالة الفيلم التسجيلي فإن كل ما "يمكن" كتابته غالباً ما تكون مجرد إرشادات لما هو مطلوب لأن الكثير جداً يتوقف على الظروف والمكان وزمن المشهد المزمع تصويره وما هو متاح وما هو عملي. في مثل هذه المشاهد يستطيع الكاتب فقط أن يحدد ما يجب تصويره وما هو في ظنه يهدف إليه. وكثير جداً مما قد يضيفه الكاتب يترك للمخرج والمصور والمونتير.

على أي مدى سوف يظل هذا الاختلاف بين الفيلم الروائي ومعظم الأفلام التسجيلية؟ إنه من الصعب أن نحدد ولكن سيظل هناك – ومع ذلك فإن كتابة الأفلام التسجيلية هو فرع مهم جداً في الكتابة السينمائية. وإنني أكرر بأنه ليس عملاً سهلاً وكلما عرفت أكثر حرفة السيناريو فإنه من الأفضل خاصة لأن العديد من السيناريوهات التسجيلية تطلب مشاهدَ يجرى تصويرها بشكل أقل أو أكثر من الأفلام الروائية.

وبالرغم من أنني أقول أنه في أغلب الأحوال يستطيع كاتب السيناريو أن يقوم بالتلميح فقط إلى ما يريده فهناك حالات عديدة حيث يستطيع خياله أن يتحرك بشكل سريع ويسمح للصعوبات التي قد تواجه المخرج والمصور فيعطي صورة واضحة ومفصلة لما يريد أن يراه على الشاشة. والعديد من السيناريوهات التسجيلية يجري كتابتها بهذا الشكل. ذلك لأنه أحياناً يكون لدى المخرج نفسه مثل هذه الصورة الواضحة كما هو مطلوب وكل ما يحتاجه هو كلمات قليلة بحيث يكون لبقية العاملين في الفيلم فكرة عن المشهد المطلوب، ولكن حتى في مثل هذه الحالة فإن كلمات قليلة عن مشهد مهم قد تسبب نتائج خطيرة – وأنا أعرف حالة حيث تركت إحدى وحدات التصوير مكاناً قصياً دون تصوير أحد المشاهد لأنه لم يكن هناك سوى سطرين أو ثلاثة فقط في السيناريو في وصفه ولذلك تم الاستغناء عنه.

يحدث هذا النوع من الكتابة غالباً لأن كاتب السيناريو التسجيلي لا يحصل على أجر كاف أو ربما يجب أن أقول أنه لا يحصل على قدر يصل إلى ما يحصل عليه كاتب الفيلم الروائي الطويل. ومع ذلك فقد شاهدت سيناريوهات تسجيلية تستحق نصف ثمنها.

ويصدم المنتجون أحياناً حينما أتنافس معهم وفقاً للقاعدة العامة بأنه كلما دفعت أكثر للكاتب كلما إهتم بعمله وتحصل منه على عمل أفضل في حين كلما دفعت له أقل شغله التفكير في إيجار بيته وفي فاتورة الكهرباء ومصاريف مدارس أولاده وكلما أصبح حريصاً على إنهاء العمل بسرعة والبحث عن غيره – ذلك لو كان يعمل بالقطعة وليس يعمل وفقاً لعقد سنوي. فأخبروني قائلين!" يجب أن يكون الكتاب أكبر من ذلك فما الذي يفوق الفن سوى الفن نفسه؟ إن الشخص الحريص الحقيقي لا يقيس الزمن أو الذهن لأنه قلق بالنسبة لمستقبله". حسناً .... إنني أخشى أنه سوف يكون وسوف يفعل. يمكن لإعتراض على سبيل الافتراض أن يتم تطبيقه على جميع العاملين وينشغل رجال الاقتصاد ويخبرونا بأن الأجور العالية سوف تؤدي بنا إلى التضخيم ولكن لن يؤثر هذا في رأي. فإذا إتهموني بأنني أرغب في تدليل كاتب السيناريو فلن أعترف بهذا فقط ولن أدافع عنه فقط ولكن إذا نخسوني فسوف أدافع عنه. فإن ما يتم كتابته في سيناريو التصوير هو أساس نجاح الفيلم أو فشله. وبشكل مسلم به فإن المخرجين والفنانين والمصورين والمونتيرين يستطيعون أن يفعلوا الكثير لمداواة الفشل في السيناريو وإعلاء جوانبه الجيدة، ولكن مع ذلك فإن للسيناريو الأهمية الأولى. وأكثر من ذلك فإنه من أرخص الفترات في إبداع الفيلم ويجب أن يتذكر بخلاؤنا بأن كاتب السيناريو القدير يستطيع إذا لم تكن الأشياء جيدة بشكل كافٍ هنا فإنه عندئذ يحزّم آلة كتابته ويطير إلى مكان آخر حيث يجد فيه معاملة أفضل.

رغم مسألة الأجر هذه وحقوق المؤلف قد لا تكون أمور حيوية بالنسبة للقراء إلا أنها مسألة تدخل في الصميم. ونصيحتي لكل كتاب السيناريو هو الإلتحاق بإتحاد مناسب والنضال من أجل أجر أفضل وليس هذا شيئاً سيئاً – ففي الواقع إنه تقريباً شيئاً جيداً وغالباً ما يكون كريماً إلى حد ما ولكن هناك تفاوت مغبون وفي المقارنة بما يتم دفعه من ألقاب للمخرج وبين كاتب السيناريو نجده كبيراً.

إذا كان لديك ميل نحو الأفلام التسجيلية فلا تجعل هذه النقاط تمنعك – هناك مجال متسع مفتوح لك أكثر من كاتب سيناريو الفيلم الروائي وعلى كل فإن العمل أقل تحرراً من الوهم. فإذا كان لديك الاعتقاد بأن الأفلام التسجيلية تستحق كثيراً من التفكير والصبر والإبداع في فترة إعدادها فإن من الطبيعي أن يشجعك الإحساس بأهمية هذا العمل الذي تقوم به. في الواقع فإن هذا الإحساس بأن الأفلام التسجيلية قصيرة أو طويلة هي الجديرة بالإهتمام من صناع الأفلام البارعين حيث نتج عن ذلك الإبداع الجميل للعاملين في مجال أفلامنا التسجيلية. إنهم لم يعانوا بالتأكيد من عقد النقص ولكنهم تهللوا وتحمسوا وفقاً لإحساسهم بالتفوق. (وإذا كانت عقدة التفوق تنبع من عقدة نقص مكبوتة فإنني لا أستطيع أن أقول أن نظريات الصراع عن عقد النقص والتفوق دائماً ما تثير حيرتي. ويحتمل أن تكون بسبب إحساس بالنقص في فهم شرح هذه النظريات).

إن عقيدة التفوق هذه قد لا تكون موقفاً متزناً – إنها تستطيع أحياناً أن تثير الضيق قليلاً لرجال الاستوديو الذين يمكن أن يكونوا أنفسهم أفضل بقدر أقل – ولكن من الممكن أن تتحقق من خلال ما تثيره من دفع للعمل الذي أنجزه أمهر المتحمسين التسجيلين. ومهما كانت الأسباب فإنني أظن أننا يجب أن نقدم الإمتنان لهم وقد يضايق المتعصبين عندما لا نتفق معهم ولكنهم بالتأكيد هم الناس الذين يجعلون الأمور تسير.

طريقة عكسية للتعليم

قمت في زمني بتعليم بعض كتاب السيناريو الناجحين في حرفتهم ودخل ثلاثة منهم إلى عالم الفن بواسطة طريقة عكسية في تعليمهم في البداية المونتاج.

قام أحدهم بإعادة مونتاج فيلم عالمي من سبع بوبينات كنت أعده للسوق البريطاني. وعندما أنهي العمل قمت بإبداع فيلم آخر له.

قلت له:"إنني أريد منك أن تلف كل بوبينة من الفيلم من البداية إلى النهاية ولا شيء بالنسبة لكل تغير في وضع الكاميرا خلال الفيلم. إعطِ لكل واحدة رقماً، في مسلسلاً ودون مسافة الكاميرا بالتحديد – مثل لقطة عامة، لقطة عامة متوسطة، لقطة متوسطة، لقطة قريبة متوسطة، لقطة قريبة وهكذا – وسجل أيضاً ما تقوم به الكاميرا وعمّا إذا كانت ثابتة طوال اللقطة. وهذا يعني إذا تحركت حركة بان أو أفقية أو تراجعت.! وصِفْ الخلفية واكتب تقريراً دقيقاً عن الحدث".

قام صديقي بهذا – بطريقة جيدة للغاية – مستخدماً على الأقل ثلاثمائة صفحة. وقمنا بعد ذلك بطبع تتابعه على الآلة الكاتبة. وعندما رآه صاح متعجباً:"معقول؟ إنه بالضبط أشبه بسيناريو.

"بالتحديد .. هذا و بالضبط ما كنت أهدف إليه". هذا هو ما أجبته بزهو المعلم. واستطردت قائلاً:"لقد كتبت سيناريو– بالعكس. هذا الوصف للمشاهد يعني شيئاً بالنسبة لك فيما يتعلق بجزئيات الفيلم. والآن هنا عمل جديد – إنه قصة فيلم سوف أقوم بعمله. أنا أريدك أن ترى إذا ما كان في استطاعتك أن تكتب لي سيناريو يمكن الإعتماد عليه تقنياً وجيد بصرياً للفصل الأول". ولقد فعل. لم أعرف مبتدئاً يتعثر بسرعة. لقد تعلق بالمتطلبات التقنية بشكل كامل ويعتمد عليه أكثر من أي مبتدىء عرفته في حياتي. وأن الذي جعله أكثر لفتا للنظر أنه لم يكن لديه خبرة الإستوديو رغم انه أحيانا راقبني أنا وآخرين وهم يصورون. ولذلك أقترح لك كتدريب أولى في كتابة السيناريو أنه يجب أن تفعل نفس الشي. حتى ولو كان لديك بالفعل بعض الخبرة في كتابة السيناريو. احصل على نسخة من أي فيلم ترى أنه جيد الصنع وقم بعمل تتابع له– واحرص على أن تسجل بدقة كل وضع للكاميرا وحركتها وسوف أقوم بتعريف كل هذا فيما بعد.

قد يبدو هذا الأمر طويلاً. كيف تستطيع أن تحصل على فيلم في حين أنك من المحتمل لم ترى سوى ما تشاهده على الشاشة؟ (إنني مدرك بالطبع أن نسبة مئوية كبيرة من قرائي يستخدمون أو ينتجون فيلم 16 ملم إذن فالحل بالنسبة لهم بسيط). يبدو دائماً أن في إستطاعة المتحمسين المصورين التغلب على مشكلة من هذا النوع بقوة العزيمة ولكن لسنا جميعاً بهذه الشخصية ذات الإصرار وليس المغامرون بالضرورة هم الأفضل – أو ربما أقول الفنانين الأكثر إرهافاً. ولذلك فإنني أفترض بإنك إذا لم تشعر أنك تميل إلى الاتصال بأحد الاستوديوهات وتقول:"إقرضني أحد أفلامك" وإنك خائف من الذهاب إلى دار السينما القريبة منك وتسأل! "هل تسمح لي من فضلك بأن أقوم بلف أفلامك في الصباح؟" فإنك تستطيع أن تقترض فيلماً 16 ملي وآلة عرض من صديق أو كان في استطاعتك تنفيذ هذا الاقتراح ولكن إذا استطعت فهو جيد ومفيد لأنني أعتقد أنه شيء جيد. وإذا كان لديك المال فسوف يكون من المفيد لك شراء آلة عرض وبالمثل استئجار أفلام من أجل أغراض الدراسة. وبعد كل شيء فإن المبتدىء في مهمة أخرى عليه أن يستثمر مبلغاً من المال وإذا نجحت ككاتب سيناريو فسوف تحصل في الواقع على مال وفير.

وبما أنني أفترض إفتراضات بأن أكثر الجماعات فقراً يستطيع أن يحاول – وسوف تكون معظم إفتراضاتي من هذه النوعية – فإنني لا أرى سبباً في أن أمتنع عن الإفتراض. ومن الممكن أن أجرد صناعة الإنتاج السينمائي من العبقرية لأنها بكل بساطة تستطيع أن تكون مفيدة فقط لشخص ما تصادف أن يكون محظوظاً مالياً. ولندع الآخرين يواسون أنفسهم بظنهم بأن معظمهم لديهم تجارب حياة والرغبة في أن الحاجة لأكسب سوف تعطي ما سوف يحصل عليه المحظوظ مالياً ولكن بدرجة أقل. ولكن يجب أن أحذرك بأن أفلام 16ملم هي "عمل تافه" كما أشارت الفتاة الصغيرة عندما سمعت بأن الله خلق البراغيث مثلما خلق الأفيال. ومع

ذلك إذا استطعت أن تحصل على آلة عرض فإنك تستطيع أن تعرض من خلاله أفلام 16 ملم فإن صغرها لا تسبب أية صعوبة. وبالطبع مهما كان حجم الصور التي تعرضها بهذه الطريقة فإنك يجب أن تشاهدها وهي تعرض بالسرعة العادية من أجل أن تدرس الحدث قبل أن تقوم بكتابة تتابعك.

(إنني أدرك أنني أستخدم كلمة "تتابع" بمعنى واحد وفيما بعد سوف أستخدمها بمعنى آخر. بكلمة "تتابع" تستخدم الآن عامة للإشارة إلى التسجيل الشفهي للقطة السينمائية، وكانت في إحدى المرات مرادفة لكلمة سيناريو أو مواصفة النعومة والتدفق المنطقي للحدث في الفيلم السينمائي).

* * *

الفصل الثاني
إختيـار الموضـوع

الموضوعات السينمائية والأكثر مبيعاً

المدخل التقليدي لمشكلة إختيار موضوع أحد الأفلام يكون بدراسة الإتجاهات. هناك "موضوعات" في القصص وقد يغريك أن تدريس الأفلام التي شاهدتها أو قرأت عنها خلال الإثني عشر شهراً الأخيرة لتجرب يدك على سبيل المثال بقصة سيرك، ولكن في الوقت الذي تقوم فيه بكتابتها قد تغرق السوق قصص السيرك. ولكن بكل الطرق إكتب قصة عن السيرك إذا كان لديك حقيقة فكرة جيدة، خاصة إذا إنجذبت إلى عوالم السيرك وإذا كنت تعلم الكثير عنها ولذلك فإنك تشعر برغبة ملحة أن تكتب عنها. لن تستطيع أن يكون لديك سبباً أفضل وإذا كان عن طريق فرصة غير محظوظة يوجد هبوط في قصص السيرك في الوقت الذي تنتهي فيه من كتابة قصتك فما عليك سوى أن تضعها في درج مكتبك حتى يأتي وقتها. ولكن إذا كانت فكرتك جيدة وفوق العادة ومليئة باللمسات الشيقة من تعليقات الشخصيات فقد تجد لها سوق في فم الأسد.

وإذا قدر لك أن تكون بائعاً جيداً فإن الموضات "لن تضايقك كثيراً. فالبائع الجيد يجب ألا يكون أميناً تماماً في حين أن الفنان الجيد يجب أن يكون أميناً كثير الشكوك ولكن كما أفترض فإن الحل الوسط هو المحتمل.

كتب آرنولد بينت في إحدى المرات أن من عمل الفنان بعد أن يكمل عمله أن يذهب إلى السوق ويضرب على الطبلة وينفخ في نفيره ويبيع بأعلى سعر، الكلام أسهل من الفعل.

من الأفكار الحزينة بأن معظم كتاب السيناريو الناجحين، بائعون جيدون بشكل بارز، هم رجال ونساء طموحهم الأساس هو الوصول إلى القمة – أي أنهم يعنون بذلك كثرة إستخدامهم وحصولهم على أفضل الأجور

وأكثر الدعاية لحرفتهم. بعض هؤلاء الناس حرفيين على مستوى كبير ويتمتعون بحدة المراقبة التي تتوفر للحكائين العباقرة.

كثير منّا يجب أن يكون مثلهم. البعض لن يكون، وقليل بالتأكيد سوف يكونون أفضل. لا نستطيع أن نكون كلنا عظماء ولكن عليك أن تبذل من الجهد لتقترب منهم. أما بالنسبة لي فأنا أعلم أني لست مثلهم ولكن هذا لا يصيبني على الأقل بالاكتئاب.

القليل من هؤلاء الباعة المتميزين زائفون ودجّالون ويقضون خمسين في المئة من وقتهم وأموالهم في ترويج مبيعاتهم. ولقد أخبرني في إحدى المرات كاتب سيناريو أمريكي ناجح كيف باع قصصه. إلتحق بكل نادي وجمعية وقام بإهداء هدايا غالية وثمينة "للناس أصحاب المنفعة" واهتم بوجه عام بكل واحد يستطيع أن يقدم له يد العون. ولكن لم يكن هذا هو كل شيء. إنه غالباً ما كان يقضي الساعات – في الوقت الذي كان يجب أن يكتب فيه – يفكر في "كيفية" الإقتراب ونيل الحظوة عند شخص ما يريد أن يبيعه شيئاً له. وفي إحدى المناسبات عندما كان في نيويورك قرأ بأن منتِج معين مشهور كان يقوم بزيارة قصيرة للمدينة العظيمة مع زوجته التي تدانيه في الشهرة. ولذلك قام صديق بالانتقال إلى أغلى جناح في الفندق والذي إعتاد هذا المنتج الإقامة فيه ثم اشترى مجموعة من التذاكر لكل ليلة من ليالي المسرحية الثلاث القادمة. ولعبت الخطة. وصل المنتج إلى نيويورك في حينه مع زوجته اللامعة وفي الحال أعربت عن نيتها في الذهاب لهذه الليالي الأولى. ولكن بالنسبة للوضعية لم يستطيعا الحصول على أماكن مناسبة فقام صديقي بتسكينهما في الجناح وقام بإمتاعهما بشكل مبالغ فيه وقدم لهما الكثير من الشمبانيا وفي النهاية باع لهما قصة لم يكن بدأ حتى في كتابتها– بسعر لم يحصل عليه من قبل.

وكتابة قصص على "الموضة" تعتبر مغامرة إلا إذا كان عندك البضاعة الجيدة أو أنك مثل صديقي. والطريق الأسلم أن تتخذ المدخل التقليدي في اختيارك للموضوع بدراسة الملامح الشخصية للنجوم والأستوديو والمخرجين. هذه هي النصيحة المثلى إلى هؤلاء الذين يريدون الكتابة للشاشة. إنها نصيحة جيدة مضمونة ولكنها تبدو كشيء يدعو للأسف للفنانين المبدعين أن يتبعوا السائد ولا يبتكروا الجديد.

مجال الإخيار متسع

إفترض أنك على وشك الوقوع على قصة جديدة للشاشة، فمن المحتمل أن تكون من تأليفك وليس إقتباساً لعمل كاتب آخر– في أي إتجاه يجب أن يسير وحيك؟. هل من الأوقات والأحداث والأحوال التي تؤثر فينا جميعاً؟. يمكن أن تكون جميعها حوافز مثمرة لإلهامك تبعاً لتجربتك وخيالك وقوة الملاحظة عندك.

يقال بأن الحظ الجيد الذي تتبعه، لأنه من المحتمل أن يكون هو الحظ الذي يهتم به الكثيرون هو آخر خط– الزمن والأحداث والأحوال التي تؤثر فينا جميعاً. وعلى سبيل المثال الضائقة المالية العظيمة عام 1947. ياله من موضوع. يمكن أن يكون الخلفية لأكثر القصص درامية وأكثر المواقف كوميدية وأكثر دراما اجتماعية وسياسية تأثيراً. يا لها من موضوعات هناك في التغيرات التي تحدث من حياتنا الآن. هناك القدر الكثير من إلهام الحياة الحقيقية يمكن الخروج به من منشورات مكتبة صاحب الجلالة الإلهام والجزاء الأكبر أن ليس هناك ألقاب حقوق ملكية فكرية– إنك حر في إلهامك مثلما كان شيكسبير حراً عندما تناول بالتشكيل قصص أناس آخرين لأغراضه. وأعطاني صديقي الكاتب الخصب الإنتاج حديثاً مفتاحاً لإنتاجه الأدبي المدهش– فهو قارىء منتظم للتقارير البرلمانية خاصة للأجزاء التي تتناول المشكلة الحالية في مجلس العموم. قد تظن أنها جافة– ولكن ليس جزء منها– إحصل على نسخة من الطبعة الأسبوعية. إنها تفيض بالأفكار والأحزان والكوميديا والإهتمام الإنساني.

يمكن للأحداث العظيمة أن تلقي بظلالها الأكثر تأثيراً على الشاشة ومع ذلك فإنه يقال إن أعظم حادثة في زمننا وهي الحرب العالمية الثانية 1939- 1945 لم تلهم أعمالاً فنية كثيرة كما فعلت الحرب العالمية الأولى 1914- 1918 مثل مسرحية "نهاية الرحلة" وكتاب "كل شيء هادىء في الميدان الغربي" ولوحات نيفنسون وناسن. أظن أنه من المبكر جداً أن نحكم. أذكر أول مرة سمعت هذا النقد تقريباً حوالي عام 1941 أو 1942 وكان يهدف أساساً إلى بعض الأفلام عامة والأفلام البريطانية بشكل خاص، وأذكر أيضاً أنني كنت حريصاً على الدفاع عن صناعة إنتاجنا السينمائي ولكني كنت عاجزاً عن العثور على شواهد أكثر في دفاعنا- كان الاستثناء الأساسي في مجال الفيلم التسجيلي. لقد قمنا بعمل قليل من الإنتاج الروائي الجيد في النصف الأول من الحرب- مثل فيلم "ما بعد الجحيم"(*)- ولكن بالنسبة للجزء الأكبر كان تقليدي وضعيف. هل ربما كانت مضاهية وردود أفعال الحرب كلها كانت بمثابة الموضوع الفظيع بحيث تخرسنا عن التعبير أو كانت شيئاً ممنوع التعامل معه إلا من خلال وزارة الإعلام؟. كان هناك حسب علمي نفور رسمي من التصريح بأفكار مستقلة وكأنما هناك شخص يخاف من أن نتمادى فيها. يبدو أن هناك شيء ما يتعلق بموقف القيادة الحاكمة في فرنسا التي سمحت مرتين بسقوط عاصمتها على ألا تدع الناس يدافعون عنها. وهذا هو بالتحديد الموقف التقليدي لاستقلال العقل وهو الموضوع الذي أحاول إثارته. (إنني لست أثير موضوع دفاع عن اللجان الثورية أو أهاجم المئتي عائلة الغامضة ولكن أحثك بكل ما أستطيع إلى التخلص من التقليدية).

ولذلك فإن نصيحتي هي أنه يجب عليك في اختيارك لموضوعك ألا تسمح لنفسك بأن تعوقك موانع مفروضة عليك أو نابعة من داخلك. إجعل أغنيتك المفضلة هي (لا تحيطني بالأسوار) إذهب إلى ما تؤمن به، إلى ما يهمك وفقاً لعاطفتك الجياشة يكون ضماناً مربحاً لأن الإخلاص المتوهج سوف يزيح الانتباه عن انحرافاتك التقنية. وماذا لو أعلنت بأنك لا تعبأ بأي شيء من الناحية العاطفية؟. يميل المرء إلى أن يجيب:"حسناً هذا سيء جداً". ولكن أظن أن هذه إجابة إنهزامية مثل الإعلان نفسه. ولذلك يجب أن أحثك على التفكير مرة أخرى. وإذا وجدت أنك لا تستطيع العمل باهتمام عاطفي ولنقل بالنسبة لمشكلة الإسكان، أزمات الفحم، التعدين، الضمان الاجتماعي، السرطان أو أي من الموضوعات الكبيرة المثارة في أيامنا هذه، ووجدت أنها جافة جداً بحيث أنها لم تلق منك أي إهتمام فإن شيئاً ما قد يحظى بتعاطفك.. شيئاً غير مبهر ولكن يثير فيك صفات إنسانية معينة ولذلك فقد تنتج قصة العام- عن القطط أو الحدائق أو جمع الطوابع وكلها تثير إهتمامي وهذا ما يحدث.

رغم أننا أنتجنا خلال فترة التوهج العظيمة هذه في الحرب بعض الأفلام الروائية المبتذلة والعادية فإننا أنتجنا أعمالاً قليلة متميزة مأخوذة من الحرب ولكن على كل فإنني أظن بأن ما يسمى أفضل زمن لنا تم التعبير عنه بشكل أفضل في أفلامنا التسجيلية.

بالنسبة للبكاء على فشل الكتاب إلى حد ما لأنهم لم ينتجوا شيئاً يستحق فإنني أرى أنه من الظلم أن يكون ذلك بالنسبة لكتاب "الريبورتاجات" التاريخية مثل "القطار الأخير من برلين" و"الشارع الصغير" و"إشباع الطفل" و"مهمة في موسكو"- كلها كما أعرف أمريكية. فهي تستحق الدراسة خاصة من هؤلاء الذين يهتمون بكتابة الأفلام الواقعية أو التسجيلية.

ودعني أعطيك توضيحاً لنوع الفيلم الذي في ذهني وكونه عملاً جميلاً مستوحى من الحرب بشكل مباشر. إنني أرى أنه يستطيع أن يكون بمثابة مؤشر مفيد لنا.

(*) أعيد إنتاجه عام 1989 من إخراج جون إيرفنج.

فيلم قصير أنتجته وحدة كراون السينمائية خلال الحرب بعنوان "إستمع لبريطانيا". ليس لكونه فيلماً دعائياً تماماً وبسيطاً فإن سلطاتنا الموضوعية لم توفر له الدعم الذي وفروه لفيلم "هدفي لأسبوعين" على سبيل المثال ولكنه مع ذلك كان فيلماً عظيماً ويستحق بشكل محتمل الالتفاف إليه في السنوات القادمة أكثر من فيلم "هدفي لأسبوعين".

أعترف أن معالجة الموضوع كانت جيدة بشكل متفوق ولكن "الفكرة الأساسية" هي بالتحديد الموضوع الذي نبحث عنه. كانت بسيطة- إنجاز في الصورة والصوت، فالأصوات هي التي كنا نسمعها في زمن الحرب- مدافع، عجلات الآلات، عربات نقل، طائرات، قطارات،عمال مصانع، آلات، أجهزة الراديو، حفلات "الناشونال جاليري" الموسيقية وهكذا.

فالفكرة جيدة للغاية بحيث يستطيع المرء أن يصنع فيلماً آخر من الأصوات المسموعة في زمن الحرب دون أن يكرر لقطة واحدة أو حادثة من الفيلم السابق. وعلى كل حال فهنا موضوع يمكن معالجته اليوم بطريقة مختلفة وليس بطريقة واحدة.

من "الممكن" أن تكون قد استطعت التفكير في زوايا مهمة في معالجة ولنقل الحرس الوطني والمطافيء واستطعت أن تقدّم هذه الأفلام المفيدة والجديرة بمعالجة أصلية – ولكن كانت هذه هي الموضوعات الواضحة التي كان معظمنا يميل إلى التفكير فيها أولاً. كانت هناك عشر مرات من الوضوح عن تلك الموضوعات التي يعالجها صناع الأفلام – من نفس الدرجة مثل هذا الفيلم عن أصوات بريطانيا في زمن الحرب.

وأعتقد أنه من المفيد إذا استطعت أن تستعرض هذه السطور وتجد موضوعات غير عادية أو معالجات غير شائعة لموضوعات ليست مبتذلة للغاية وإذا شعرت بميل إلى دوافع مفيدة فلن تنفر بسبب موضوعات كثيرة واضحة الابتذال الشديد لأنه ليس هناك اليوم نفس الإضطرار الذي يدفعنا جميعاً إلى نفس الطريق.

ولكن ما زال هناك إضطرار إلى أنه توجد حرية أكبر في الإختبار عما في وقت الحرب. وإنني أدعم من كل قلبي أي شخص يختار أن يعمل في موضوع ذي قيمة وإذا إستطاع أن يصنع فيلماً مهماً حقاً وممتعاً فسوف يكون مدداً يستحق الترحيب في صناعة الإنتاج السينمائي. ولا تقبل القول الانهزامي بأن ليس هناك جديداً تحت الشمس. هناك- هناك أكوام من الزوايا الأصلية المعالجة وموضوعات عديدة لم تستغل ولم تختبر.

إذا كنت تريد أن تثير خيالك تناول بعض تقارير جريدة "ماس أوبزرفيسن" أي فترة- قبل الحرب وأثناء الحرب وبعد الحرب. سوف تكون خطة جيدة لتحظى بنظرة شاملة وبعد دراسة متمعنة تتبع الخطى خلال الثلاث فترات بحيث تحصل على الخلفية الحقيقية بتغيراتها الزمنية أو تكرارها. وفي حال عدم معرفة البعض منكم وظيفة "ماس أوبزرفيسن" فسوف أقول بأنها إلى حد ما بمثابة التصويت الانتخابي. فإن تقاريرها أكثر إكتمالاً من الملخصات التي يراها المرء في التصويت الانتخابي وتوفر التفاصيل لردود أفعال الناس الشخصية لعدد لا حصر له من موضوعات زمن الحرب والأحداث- مع ما يقولونه. وفي حالة أن تبدو جامدة مملة مثل هانسارد فإنني أؤكد لك أنها ليست كذلك. إنها في الحقيقة وثيقة عظيمة النفع والقيمة.

"ماس أوبزرفيسن" مليئة بالمادة السينمائية الفعالة الجديرة بالاهتمام وإنني متأكد بأننا نستطيع كلنا أن نحصل على- صفاء إضافي من عملنا إذا إخترنا موضوعات "جديدة بالاستحقاق" وإذا إقتصرت على مثل هذه الموضوعات فإنك لن تقصر مجال إختيارك لأنني حقيقة أعتقد بأنك توسعه. وبدون شك فإن معظم قرائي سوف يقومون بشكل طبيعي بعمل هذا الاختيار ولكن هناك أناس يبررون إختيارهم للهزليات التافهة تحت سند أن الجمهور في حاجة إلى التسلية وأن الضحكة الجيدة هي منشط ضروري. وهذا بدون شك حقيقي ولكن ليس هناك سبب بأن على المرء أن يختار هزلية تافهة. إذا كانت لديك موهبة الكوميديا فهناك الكثير من المتسع لها

في معالجة ما أسميه بالموضوعات الجيدة. في الواقع أستطيع أن أتخيل العديد من الكوميديا التي تحمل موضوعات جديرة بالتصفيق. خذ إثنين من أشهر رجالنا في وقتنا- برنارد شو وتشارلي شابلن.كنت على وشك أن أقول أن فن هذين الرجلين كان دائماً على درجة عالية من التسلية".- ولكن بالطبع يتوقف على ما تعني كلمة "مسلي". البعض قد يبدلون إلى حد ما الكلمة بكلمة "مدمر". ولكن تبقى الحقيقة فإن فنهما مسلي ومثير ومحرك وأعتقد أنه بدون مزيد من الإيضاحات يثبتان رأي بأن الموضوعات الجادة يمكن معالجتها بشكل مسلي دون تفقد النظر إلى هدفها الجاد.

* * *

الفصل الثالث
الأصالـة

ما هي "المعالجات" و"السيناريوهات"؟

قبل أن أستغرق في إشاراتي "للمعالجات" و"السيناريوهات" من الأفضل التأكد بأننا كلنا نعني نفس الشيء بهذه الكلمات.

كلمة "معالجة" مشتقة كما أفترض من كلمة معالجة التي يستخدمها الفنانون التشكيليون وهي تشمل معنى "طريقة التناول" ولكنها إكتسبت إشارة تقنية لجانب أو مرحلة في كتابة السيناريو. وكلها تشابه مسؤول التحرير في رده على الرسائل "في الرد على المراسلين المختلفين فنحن نقول بأن كلمة "هدنة" مشتقة من الكلمة الفرنسية "مهادنة" وهي تعني "هدنة". ومع هذا فإنني أتمنى أن أوضح أكثر عندما أستخدم كلمة "معالجة". دون فقرة تعريف وسوف أشير بوجه عام إلى الطريقة التي يتم بها استخدام مادة لأحد الأشخاص ولكن عندما أكتب عن المعالجة" أو "معاجلة" فسوف أشير إلى الوثيقة الوسطية التي أحاول الآن تعريفها.

المعالجة هو تصور بصري عام لفيلمك بأقل رطانة تقنية وبدون كتابة المشاهد بالتفصيل. والمعالجة أكثر تطورا من الملخص الذي هو تلخيص إحدى القصص وهي الهيكل الذي يبنى عليه السيناريو – أو "سيناريو التصوير" – كما نطلق على السيناريو في أيامنا هذه. (مازلت أفضل كلمة "سيناريو"مثلما أفضل كلمة "مولّف" على كلمة "مركّب" "فالمولّف" توحي بالترتيب المختار المبدع لأجزاء الفيلم بينما "المركّب" تبدو مثل عامل في مجزر آلي. وبالنسبة لكلمة " مولّف " وكلمة "مركب" أشعر بالاحترام الشديد وأهمية وكرامة تسمية مولّف الفيلم تماماً مثل كلمة "سيناريو". و"سيناريو التصوير" فأنا حقيقة لا أهتم كثيراً- "سيناريو" كلمة متميزة و"سيناريو التصوير" وصفية ولكن لكل منها وجهات نظر.

كلمة سيناريو هي اختزال لسيناريو التصوير وهي بالتحديد دقيقة وتفصيلية لكل ما تنوي أن تفعله في التصوير – أي حيث ما يجب عليه أن تكون الكاميرا في كل لقطة وما تفعل إذا ما تحركت وماذا يحدث أمامها شاملاً كل كلمة حوار وكل صوت وكل جزء من "العمل" أو كل ما يحيط بالحدث.

لقطة بلقطة وقطع بقطع يجب على المرء أن يفكر فيه بإمعان على الورق- وكلما كثر عملك الذي تضعه في سيناريو التصوير كلما كان فيلمك أفضل.

الأصالة في المعالجة

وبتوضيح ذلك مثلما اعتاد ميلتون هايز أن يقول عندما يثير الحيرة تماماً في جمهوره وفي نفسه نستطيع الآن أن نواصل التعامل مع مسألة الأصالة في المعالجة. خذ مثلاً الأفلام السياحية- وأتمنى بألا تنظر إليها باحتقار وليس بشكل جدي. بصرف النظر فهي أفلام رغم أن معظمها أفلام فقيرة وهي ليست "سينما". وباستخدام أسلوب الترفع- وهي جملة مساوية لكلام الشخص المتعالي "غير ذات شأن". أعتقد أنني أستطيع أن أخبرك صراحة ما هو السبب الأساسي في فشل معظم الأفلام السياحية في عدم كونها "سينما جيدة"- هو أنكم يا كتاب السيناريو لم يستشيركم أحد. لأن الجزء الأكبر أن الأفلام السياحية لم يتم التخطيط لها بشكل لائق وفي التخطيط لا يوجد الكاتب.

هناك نمط من الموضوع السياحي القصير الذي له مظهر أو شكل صغير، فإن كونه مجرد نظرة سريعة حول نقاط الدعاية فهو يثير الاهتمام بشكل متوسط لأن المخرج يسافر بعيداً في جدية ولكن أفلامه لا تتعدى الاهتمام المتوسط. فهو لا يبقى أبداً مدة طويلة بشكل كافٍ ولديه الوقت فقط لرؤية الواضح قبل أن يقول "وداعاً لأرض الجيش".

وكل الأفلام السياحية القصيرة تقريباً من هذا النمط- نظرة إلى مادة الكتاب السياحي ويتمعن البعض قليلاً ولكن عادة تكون بلا شكل- ماعدا تلك التي تكون مرتبة زمنياً بدقة وراسخة جغرافياً إلى أن تقول وداعاً إلى البيت أو تغادر "أرض خراف البحر" وتبحر إلى الجزر السعيدة (على سبيل المثال جزر الكناريا أو أرض الموز) أو إذا انتهى المرء منها يقول غرناطة في فيلم عن إسبانيا ويأخذ سيارة ليذهب إلى اشبيلية.

وبالمناسبة يجب أن أعترف أنه بالرغم من أن معظم الأفلام السياحية سيئة كأفلام سينمائية فإنني أستمتع بمعظمها وأستطيع مشاهدتها كلها. يقولون في صناعة السينما بأننا لا يجب أن نتأثر بما نفضله. وأعتقد أن كل ذلك هراء وأنه "يجب" أن نفعل ما نحب.

في إحدى المرات تم تكليف مبدع سينمائي حقيقي لعمل فيلم سينمائي طويل عن السياحة العالمية لشركة بواخر وقام بعمل أصيل. كان هو الألماني والتر روتمان الذي تولى عمل فيلم الشركة هارباج أسماه (موسيقى العالم).

عندما قام بتحميض فيلمه كله وطبعه عندئذ بدأ مغامرته الكبرى- جمع كل مادته بطريقة لم تحدث من قبل ولم تحدث إلى الآن.

لم يجمع فيلمه بشكل مرتب زمنياً أو جغرافياً. لم يضع كل اللقطات التي صورها "للصين" مع بعضها ثم واصل بعد ذلك إلى "أرض الجيش"، فقد مزج بين البلدين. قام بتصميم فيلمه وكأنه استعراض للجنس البشري- الاستيقاظ في الصباح، القيام بأداء التمارين الرياضية، الاغتسال، تناول الطعام والذهاب إلى العمل. إننا رأينا العالم وهو يعمل وهو يلعب وهو يأكل وفي الكنيسة وينتهي الفيلم بالعِالم يذهب إلى الفراش للنوم.

كانت نفس التقنية تماماً التي استخدمها روتمان في فيلمه الشهير "برلين" ولم أستطع أن أمنع نفسي من الاعتقاد أنه جرى تصميمه بهذا الشكل من البداية ولم يكن مجرد إلهام في حجرة المونتاج.

والآن.. إذا كان قد رتب فيلمه ترتيباً زمنياً وجغرافياً وتقليدياً لكنت حصلت بالتأكيد على فكرة جيدة عن رحلة عالمية ولأصبح لديك فترات جذابة في بلاد كثيرة لأن رتمان كان مخرجاً أصيلاً ودقيق الملاحظة. ولكن ما كان لك أن تحصل على التأثير القوي على ما يقوم به تجاور اللقطات التالية:

أ – موكب ديني في البورتغال

ب – موكب ديني في اليابان

ج – إستعراض مشابه في بعض القبائل المتوحشة

د – موكب مسلمين في القاهرة يحمل سجادة مقدسة

هـ – موكب عيد الفصح من كنيسة القديس بطرس

و – موكب جيش الخلاص في مدينة ويلز

ز – عرض ديني للدراويش

إن تأثير هذه اللقطات التي تستغرق فقط دقائق قليلة هو أكثر تنويراً من مجلد كامل عن الدين المقارن. راقب وجوه المتعصبين والوظائف الروتينية لهذه المعتقدات المختلفة والتي تثير تفكيرك.

وبالنسبة لموضوع الأفلام السياحية فإنني لا يجب بأن أذكرك بهذا النمط الذي يقترب من الفيلم السياحي ومن أمثاله فيلم "موانا" وفيلم "رجل من آران"(*). وتقنية هذه الأفلام هو الذهاب إلى بعض أجزاء من العالم غاية في البعد أو غير معروفة وتدرس الحياة والأرض والناس هناك ثم تلتقط أجزاء نمطية ومجموعة نمطية من الناس. ومن هذه النقطة تستخرج أنواعاً من القصة وتصور شيئاً من العلاقات الإنسانية، شيئاً من العادة المحلية وبدلاً من الصراع التقليدي للجنس وعالم الأعمال الكبيرة فإنك تعرض صراع الناس "البدائيين" البسطاء مع الطبيعة والعوامل المؤثرة. إنها صيغة جذابة وقادرة على تطويرها إلى خط من الدراما التقليدية. وهناك إمكانيات متنوعة يزخر بها المجال ويتحقق جزء كبير من أصالتك عن طريق اختيارك لمكان جديد.

وأصالة التناول في معالجتك لإحدى القصص السينمائية ليس من السهل تعريفها وتوضيحها بشكل موجز. إنها خطة جيدة بأن تكتب بأحرف كبيرة على غلاف النسخة الخطية التي تعمل عليها نقاطاً معينة يجب دائماً أن تراقبها.

وينبع الكثير منها من القصة نفسها ولكن ينطبق غيرها على كل السيناريوهات– مثل نقاط "التتابع" و"الإيقاع". وأضيف إليها "الأصالة" بحيث تتذكر دائماً أهميتها.

يمكن أن تكون الأصالة أنواعاً كثيرة. هناك أصالة القصة نفسها وتطوراتها ومفاجأتها– كما نجد في قصص موبسان وأوهنري القصيرة. هناك أصالة طريقة السرد مثل فيلم "كابينة الدكتور كاليجاري"(*) حيث تُروَى القصة من وجهة نظر أحد مرضى مستشفى الأمراض العقلية. وهناك أيضاً ما نطلق عليه أصالة المكان حيث يتم إختيار خلفية للقصة تكون جديدة تماماً أو غير مألوفة– كما في أفلام (قطار روما السريع(*)– حديقة الحيوان في بودابست(*)– الأقصى الضائع(*) وماسن ترتدي الزي).

(*) قام فلاهرتي بإخراج فيلم "موانا" 1926
وأخرج فيلم "رجل من آران" 1934

(المترجم)

(*) إنتاج ألماني 1919 إخراج روبرت فاين وهو فيلم تعبيري عن شخصية ساحر يقوم بتنويم ضحيته مغناطيسياً ويأمرها بتنفيذ أغراضه الشريرة.

(*) إنتاج بريطاني 1934 إخراج والتر فورد عن مجموعة من المسافرين في قطار يتم القبض عليهم لوقوع جرائم.

(*) إنتاج أمريكي 1933 إخراج رولاندف.لي عن قصة حب تدور في حديقة الحيوان بين عامل في الحديقة وإمرأة هاربة.

هناك أنماط معينة من القصة لا يمكن أن تكون إلا متشابهة في أوجه كثيرة.

إنسان نجا من غرق سفينة إلى جزيرة صحراوية– مثل فيلم "روبنسن كروزو"(*) أو سفينة مهجورة غير مستخدمة في البحر– مثل فيلم "ماري سيليست مرة أخرى". تأمل الشروط المفروضة على كاتب القصة بمثل هذا المجال كما في فيلم "قطار روما السريع". إذا كان هذا أول فيلم شاهدته حيث يجري الحدث فيه في قطار عندئذ فإن أي أفلام أخرى من هذا النوع تشاهدها فإنها تذكرك بفيلم "قطار روما السريع".

ويبدو أنه نسخة معه. كتبت قصة فيلم مثل هذا قبل "قطار روما السريع" قامت بإنتاجه شركة الإستوديوهات البريطانية وشركة جومون وكانت قد بدأت مفاوضات مع شركة إنتاج سينمائي أخرى. وعندما علمت شركة جومون وشركة الاستوديوهات البريطانية بذلك أدركت الخطر واشترت عقدي عن القصة– التي لم يجري إنتاجها بالطبع. كانوا على حق لأنه كان هناك الكثير في قصتي يشابه قصتهم وهذا ما حدث.

يشير بعض النقاد اللاذعين كلما جرى التهليل لفكرة أصيلة إلى أنها جرى استخدامها من قبل عديد من المرات ولكن لا تجعل ذلك يقف في طريقك. فكلما لم تنسخ بشكل واعي الأفكار أو تعتمد كثيراً على حيل ميكانيكية فإنه يمكن أن تكون "أصيلاً" حتى ولو كان هناك تشابه لشيء تم عمله من قبل. لقد شاهدت مسرحيات وأفلام سينمائية كانت تذكرني بشكل غير واضح بطريقة أو بأخرى بأعمال أخرى شاهدتها من قبل ولكن التشابه كان بسيطاً أو قريباً فقط من الشكل وكانت مختلفة في كل الوجوه الأخرى ومن الصدف أن تكون الثانية أكثر "أصالة" من الأولى إذ كانت معالجة وتطور الثانية بشكل عبقري وتطورت بأصالة أكثر من الأولى.

أنا لا أحاول أن أدافع عن المناضلين فهناك بعض كتاب السيناريو لا يستحقون الغفران لما يرتكبونه في هذا الطريق – إنهم يذهبون إلى دور العرض ست مرات في الأسبوع ويندمجون في مشاهدة الأفلام وبعد ذلك يلفقون لكم فكاهات أناس آخرين. هذا النوع من العمل يسمى بشكل مؤدب "مستخرج". إنهم وإنك يجب أن تتذكروا بأن هناك ما يسمى "حقوق المليكة الأدبية". ومع ذلك لا تجعل الناس يخيفونك بأن كل الأفكار قد كتبت من قبل، فإذا كان لديك ما يعتقد أنها فكرة أصيلة ويخبرك أحدهم عن فيلم مشابه جداً حاول أن تشاهد هذا الفيلم. وإذا كان ذلك صعب المنال إحصل على أكبر قدر من المعلومات عنه ثم إذا إقتنعت بأن التشابه كبير قم بعمل تطوير أصيل له. بحيث لا يكون السيناريو النهائي منتحل رغم أنه قد يتم التعرف عليه على أنه من نفس النوع. لا بد أن يكون هناك حالات تشابه بأي شيء من خلال 500 إلى 1000 فيلم يتم صناعتهم كل عام.

أتذكر مرة شاهدت مسرحية للكاتب الفرنسي فيرني يقوم بأحداثها شخصيتان فقط. فلم أشاهد مسرحية أخرى أبداً بشخصيتين فقط، يجب أن يكون هناك البعض ولكن من الصعب جداً كتابتها والأسباب لهذه الصعوبة نادرة جداً بحيث لا تواتي أحد الشجاعة ليقوم بنفس العمل. ولكن ليس هناك سبب لعدم محاولتك وسوف لا تعتدي على حقوق فيرني الأدبية إلا إذا كانت قصتك مطابقة لقصته. فيلم شابلن "2 بعد الظهر" كان بوبينتين من أجل التجربة بشخصيتين فيه فقط، كان شابلن الشخصية الأساسية وكان بمفرده على الشاشة معظم الوقت، ولكن حتى شابلن لم يحاول ذلك مرة أخرى.

(*) إنتاج أمريكي 1932 إخراج فرانك كابرا من كلاسيكيات السينما عن خمسة من الناس يجدون أنفسهم في أرض التِبت حيث السلام والحياة الطويلة.

* إنتاج أمريكي 1953 إخراج وان أوهيرلي عن رواية دانيل ديفو الشهيرة.

(المترجم)

ولكنك تستطيع- ما دامت قصتك لا تتناول شخصية سكير يحضره سائق تاكس الساعة 2 قبل الظهر. وهناك مسرحيات أخرى للمسرح أو للشاشة بأربع شخصيات فقط فإنها ما تزال قصة غير عادية يمكن أن تتدعى بأنها أصيلة ما دامت الفكرة محصورة في نطاق الأربع شخصيات وأن القصة ليست مشابهة للأعمال التي نالت الاستحسان.

خذ فكرة فيلم "الزهرة القرمزية"*. فلو كان عليك أن تكتب قصة عن الثورة الفرنسية بشخصياتها الأساسية مثل الشجاع الأنيق سير برس بلاكين فإنك بالتأكيد وعلى وجه حق تعرض نفسك لقضية قانونية. ولكن فكرة الشخص الشجاع ذو القلب الكبير المحب للغير الذي غارق في المشاكل والصراعات ولكنه يندفع لإنقاذ أناس تعساء من حريق جماعي أو جعل المشنقة أو بلطة الجلاء أو معسكر إعتقال ليست أصيلة بمعنى أن الشخصية هي ملكية فكرية لمبدع شخصية سير برس بلاكين. إن لدي قصاصات من الصحف تتعلق برجال قاموا بالضبط بما فعله سير برس ومن المحتمل أن شخصية البارونة أو كيزي نابعة من شخصية كانت موجودة بالفعل. فقد حدث أن شخصيتها لديها مثل هذه الشبيبة الكبيرة بحيث أن الصحف قد تتحرري عن الأنشطة لفرد يندفع لإنقاذ حياة الناس مثل "الزهرة" ولذلك فإذا حصلت على إلهام مشابه فتجنب أن تسميه "الزهرة" ويسير بوضوح في إتجاه الثورة الفرنسية ولا تجعله أرستقراطي متأنق ذا شخصيتين.

والباقي من يطلق عليه أصيل تجده مكتوباً على غلاف نسختك الخطية وهو قيم للغاية عندما يكون في معالجتك وفي تطوير سيناريو التصوير. تذكر أنك تستطيع أن تكون "أصيلاً" عدة مرات في فيلمك- "عن طريق آلة تصويرك". ورغم أن شابلن لا يعتمد على هذا فهو دائماً ينجح في ذلك- وعلى سبيل المثال في فيلمه "إمرأة من باريس" حينما كانت العلاقة بين الشخصيات التي يقوم بها دولف مينجو وإدنا بوفيانس ظاهرة عندما جعلتنا الكاميرا نرى إحدى ياقات قميصه في أحد أدراج دولابها. لوبتيسن وهتيشكوك ومخرجون آخرون لديهم عين سينمائية دقيقة أصبحت مدرسة في تقنية الفيلم الصامت نجحوا بقوة واستمرار عن طريق لقطات (البان) للكاميرا على شيء أو شخص لم نتوقع رؤيته وبتحريك الكاميرا للأمام والكشف بأنه لم يكن بلطة الجلاد التي إعتقدنا أن نراها خلف الرجل الصغير التعس ولكن قطعة حبل أشبه بالبلطة وهي تتدلى من جهاز مائي في فناء محطة وذلك بتحريك الكاميرا عمودياً إلى أسفل من الرجل الذي على وشك الإعدام إلى قائد أوركسترا على أحد المسارح وذلك بالمزج من لقطة قريبة لقبعة رئيس المحطة إلى ما سورة مدخنة قاطرة تنفث الدخان وحيل أخرى للكاميرا.

وفي حالات كثيرة تكون هذه من اختراعات المخرج أو المصور ولكنها من المعتاد وظيفة كاتب السيناريو وذلك لتوفير لمسات أصلية من هذا النوع.

الفصل الرابع
شكل قصتك

كلمة عامة على سبيل النصيحة بالنسبة لشكل قصتك وتطبق كثيراً على الموضوع التسجيلي والموضوع الدرامي

---

* إنتاج بريطاني 1925 إخراج هارولو يونخ وتمثيل ليزلي هيوارد

لقد ذكرت فيلم روتمان "برلين". إن له تصميم محدد. عرض لنا يوماً في حياة مدينة "برلين" وليس أكثر. وعرض صورتها بشكل زمني مرتب. لقد بدأ بهدوء وهي تستيقظ من النوم أثناء قيام العمال مبكراٍ وهم يستعدون للعمل قبل ظهور شمس الصباح وبعد ذلك ينهض الآخرون بشكل تدريجي وهكذا بكل أنشطتهم خلال النهار والليل. إن للفيلم شكلاً متعارفاً عليه وكل فصل له تصميمه.

يمكن لشكل فيلمك أن يختلف من فصل إلى فصل، وبالطبع لا يحتاج فقط لأن يكون مرتباً زمنياً. يستطيع على سبيل المثال أن يكون بالضبط منطقياً. إنك تبدأ بطرح قضية– عن القتل، الغذاء، التعليم، السلام، الحرب، الأمان الاجتماعي، نظافة الأزقة، الثقافة البدنية، الحب أو أي موضوع يخطر على بالك. فإن معالجتك أو طريقة الدخول وطريقة تطوير موضوعك يجب أن يكون لها تصميم. سوف تختلف بشكل من الاعتبار بالطبع وفقاً للموضوع وطول الفيلم المقترح إلى آخره ولا يستطيع المرء أن يضع قواعد صعبة وسريعة، فإن ثلاثة كتاب سيناريو مستقلين يدافعون قائلين بأن السلام كموضوع قد نبدأ فيه بشكل مختلف. تخيل النتائج التي يأتي بها أ.أ. ميلن، بيفرلي نيكولز وبرناردشو. ولكن مهما كان اختلافهم فإنني أتوقع منهم جميعاً أن يبدؤوا فيلمهم المقترح بتخطيط واعٍ.

قال دوماس إنَّ المسرحية يجب أن يكون لديها بداية ووسط ونهاية. وطالما إقتُبس هذا الرأي وأظن أنه عميق ولكنه بالتأكيد يحتاج إلى شرح. قد يكون هو قد شرحه. ربما قال:

البداية– يجب أن يكون واضحاً– وأن يكون أكثر وضوحاً من البداية أن تسطير على إنتباه جمهورك. وأنه يجب عليك أن تفعله فلا بد أن توقعهم في شبائك. يجب على البداية أن تقدم شخصياتك لجمهورك ويجب أن تبدأ بموضوعك وبموقفك الدرامي.

الوسط– يجب أن يكون مشوقاً– إنك الآن تتدرج نحو الذروة– لقد قدمت الموقف الأساس، الموضوع والشخصيات في "البداية" ولذلك ففي "الوسط" يجب أن تتقدم بهما. –تستطيع أن توحي بلحظة التنوير في "الوسط" ولكن لا يجب أن تتنبأ بها.

و"النهاية" – فهي تحتوي على الذروة ولحظة التنوير. وكلمة تحذير يحتويها تعريف كلمة الذروة الذي يقوله الأمريكي الساخر اللامع أمبروز بييرس: الذروة هي الفترة التي تسبق على الفور الذروة المضادة". ولذلك يجب أن تراقب نهايتك بعناية. يجب أن ترى أنها النهاية. لا يجب أن تغفل، فعندما تبدو نهايتك للعيان دع فيلمك يتجمع على الفور وينمو في إقدام ناحية هدفك.

بالنسبة لما قدمته فإنني أود أن أوضح الشروح التي اخترعتها عن قول دوماس الشهير.

البداية

كيف تبدأ فيلمك؟. إنها دائماً مشكلة وتتطلب تفكيراً عميقاً وحيلاً وإلهاماً.

بدون تفكير هناك طريقتين لبداية فيلمك. أولاً هناك الإفتتاحية الدرامية والمثيرة وأحياناً بنهاية كوميدية مفاجئة لأول حادثة. ويوصي الكثيرون بهذه الطريقة، فعن طريقها تستطيع أن تسيطر تقريباً على إنتباه جمهورك منذ البداية، ولكن هناك ناحيتان سلبيتان صغيرتان – (1) هناك دائماً إحتمال أن جمهورك لم يكن قد جلس وتهيأ للهجوم أثناء تحرك بعض الآخرين لأخذ مقاعدهم. (2) والبداية المثيرة لا تحلك من الحاجة إلى تقديم موضوعك وشخصياتك الأساسية ومواقفهم حتى ولو كانت ما تتضمنه حادثتك الأولى يساعد على ذلك: وبالنظر إلى هاتين النقطتين يجب على الأقل أن تزن تأثير وأصالة بدايتك المثيرة أو الخادعة قبل إستخدامها، فإذا لم تكن جيدة للغاية فلا تستخدمها– لماذا تفعل شيئاً من لا شيء؟.

والطريقة الثانية لبداية فيلمك هو العرض المنهجي المعتاد للموضوع والشخصيات والموقف والذي يمكن أن يكون بعكس المثير يمكن أن يكون هادئاً وهذا غالباً ما يكون أكثر تأثيراً من البداية الدرامية المثيرة.

أو يمكن مزج الطريقتين أي أن تكون بدايتك المثيرة وقتية فقط، مجرد حيلة تصبح قائلة "أهلا بكم" للاستحواز على الإنتباه تستمر بعدها بالطريقة المعتادة.

لا أستطيع أن أضع أي توصية بما يجب أن تستخدمها لأن ما يجب يتوقف إلى حد ما على موضوعك وتخطيط العام للمعالجة وعلى ذوقك ولذلك يجب أن تكون أنت الحكم، ولكن لو سألني أحد عن أي تفضيل لي كقاعدة عامة فإنني قد أميل قليلاً إلى الطريقة المضمونة. ومع ذلك ففي الكوميديا فإنني أظن أن البداية الدرامية المثيرة والمستحوذة على الانتباه مع نهاية كوميدية مفاجئة تعتبر آمنة للغاية– إذا كانت جيدة.

وعن طريق البداية الهادئة الماهرة الحكيمة والشخصيات المرسومة جيداً ومثيرة للإهتمام يمكن أن تخلق إحساساً مغزولاً من التوقع ومثيراً للدهشة من أي جزء سوف تهبط معه الدراما على مشهد هادىء– أو إذا كنت تفضل أن تكون في مشهد ليس هادئاً ولكنه مشحون بالكهرباء الدرامية.

وبعد مشكلة مشهد البداية تأتي مشكلة التقديم العام لموضوعك والموقف الدرامي. ولكونك كاتباً سينمائياً فإن هذا حل أسهل مما لو كنت كاتباً مسرحياً.

فإنك تستطيع أن تقوم في "بوبينتك" الأولى أو بوبينة ونصف معظم شخصياتك الأساسية وتشير إلى موضوعك وتؤسس موقفك. تستطيع أن تفعل في عشر إلى خمس عشرة دقيقة ما يستغرق كاتب المسرح ضعف هذا الوقت تبعاً لحقيقة أن كاتب المسرح عليه أن يقوم بذلك في فصل واحد في حين أن السيناريست يستطيع أن يتخطى من مشهد إلى آخر، من شارع لا مبيث إلى شارع ألتبوت، من الحياة الفاخرة إلى الحياة الفقيرة ومن جيل إلى جيل. بينما "يناضل" كاتب المسرح ليخبر الجمهور بحقائق بشكل طبيعي بقدر الإمكان وبدون أن يبدو متكلفاً، إنك تستطيع أن تفعل نفس الشيء بدون نصف ما يلاقيه من صعوبات. إنك سوف تواجه بالضبط بنفس المشكلة ولكن درجة الصعوبة تكون أقل إلى حد ما.

ومع ذلك فإن هناك كلمة تحذير. هناك دائماً خوف بأن البداية سوف تجر ونتيجة لذلك فإن العديد من جمهورك قد يصبح قلقاً ومشتت الانتباه. ويتوهم البعض بأنهم يستطيعون أن يتغلبوا على هذا بتقديم البداية المثيرة المتحركة السريعة ولكن غالباً جداً ما تنقلب لأن تكون فقط تقديم لعرض بطيء لأنه من الصعوبة الحفاظ على هذا التوتر الحاد في هذه النهاية من فيلمك. لا يجب على "بوبينتك" الأولى أو ما شابه بالطبع أن تجر ولكن من الأفضل أن تكون عرضاً بطيئاً مقصوداً مما يجعل من الواجب على جمهورك ألا يفهموا عما يدور الفيلم أو يرتبكون فيما بعد. إذا كان يجب أن تأخذ لبعض الوقت في الدخول إلى الموضوع فيجب أن تدرك أن هذا ليس وقتاً ضائعاً وأنه كله مهم ومسلي إلى أن تقدم كل ما هو أساسياً.

وفي مراجعتك لهذا الجزء "احذف" ما تعتقد أنه ليس ضرورياً.

إنني لا أقصد بأنه يجب أن تكون عنيداً ضد النقد البنّاء خاصة من زملاء الحرفة ولكن حاذر من المنتج حسن النية الذي قرأ السيناريو مرتين أو ثلاثة ويعرف قصتك بدقة ومن ثم يقول بحسم "إحذف هذين المشهدين في بداية البوبينه الثانية– إنهما ليسا ضروريين". إحذره لأنه بالرغم من أنه يعرف قصتك بمعنى أنه يستطيع أن يتذكر الحبكة ومن المحتمل أن يحكيها أفضل منك فإنه لا يدرك بأن هذين المشهدين بما أنهما بالفعل ليسا جزءاً من حبكتك ولكن بالتأكيد كشف أساسي عن الشخصية وتتوقف عليهما مصداقية المشاهد التالية.

إذا لم تكن رسخت لهذه الملامح الشخصية فإن أشخاصك الذين قدمتهم سوف يتعثرون في المشاهد الصعبة فيما بعد ولن يؤمن أي واحد أو يهتم بما يقولونه أو يفعلونه.

وبقدر تعاملك مع البداية أو عرض أساسيات قصتك يمكن أن تحتويها بوبنية أو بوبنية ونصف ولكن البداية من الممكن أن تمتد لأكثر من ذلك.

لا يجب أن يتمسك المرء في الفيلم بنفس القواعد المرغمة التي يتبعها مؤلف مسرحية من ثلاثة فصول ذات أطوال متساوية تقريباً وبسبب الإيجاز المقارن من ناحية الوقت في تأجيل نقاط من الفيلم فيمكن أن ترى أنه السدس أو الخمس فقط من فيلمك كقاعدة أساسية لتأسيس بدايتك. ولكن تأكد من أنك أسست كل شيء واحذر أن تمر نقطة حيوية مرور الكلام– وقد لا تلتفت إليها فيكون الاضطراب الناتج عنها ضاراً للغاية بالنسبة لأن يفهم الجمهور فيلمك.

وتكشف لي مثلاً مهماً لهذا في إحدى المرات حينما كانت أمي تنتج مسرحية إبسن "أعمدة المجتمع". إنني أتذكرها على وجه الخصوص حيث كانت تهم تلميذة صغيرة لأم نابغة وجميلة وهي لين فونتين التي لعبت دور دينا دورف في حين أنني لعبت أمامها ملتحياً وكان هذا أمل حياتي. ودنيا هي المقابل لكارستن بيرنيك تعيش في بيته وهي إبنة لعشيقة قديمة له. كان الخوف من أن نصف الجمهور قد يفترض بأن دينا كانت إبنة بيرنيك إذا لم يسمعوا ويتأكدوا من سطر في الحوار إلى التأثير عندما تأتي أمها الممثلة إلى المدينة وتقابل بيرنيك لأول مرة وكانت دينا طفلة في حوالي السادسة وتلعب أدوار الملائكة على المسرح. استطاعت أمي بشكل ما أن تتغلب على هذا السطر الجوهري– بتأكيد ماهر وبوقفة قصيرة– دون أن تضيف شيئاً إلى حوار إبسن. وكرائدة إبسينة أعتقد أنها كانت تميل إلى إحترام الأستاذ كثيراً ولكن مخاوفها في هذه الحالة على وجه الخصوص كانت نابعة من المترجم.

الانجليزي وليام آرشر وهو ثقة لا يقل عن إبسن.

إذا كانت بدايتك بوبنية أو اثنتين كاملتين– على سبيل المثال"أو" دقيقة بالنسبة لسرعة الفيلم الناطق 35 ملم فإن الفيلم– لا يجب أن يشغل نفسه بمقدمة موضوعك وشخصياتك وموقفك. يجب أيضاً أن يأخذك بطريقة ما إلى درامتك أو كوميديتك ويعبر هذه اللحظات الأولى المثيرة للتأمل حينما تكون مندهشاً وتتساءل من أين جاء التلاحم. وفي نهاية البداية يجب أن تدخل أنت وجمهورك بشكل جيد في القصة.

سوف تحاول في مشاهدك الأولى أن تسطير على الانتباه وتثير الاهتمام. وبينما تتقدم مع "بدايتك" فإنك تعرض وتكشف وتعد المكان لحدثك ودعنا نراها وهي تبدأ في التحرك– ولكن لا تجعل التصميم الذي صنعته يفلت منك "لتحافظ" على الاهتمام الذي حاولت إيقاظه. وفي كل خطوة إلى الأمام تأخذها درامتك فإنك تستطيع أن توحي بالحدث دون التنبؤ بقدر الإمكان. (وإنني أكرر قطعة النصيحة الأخيرة هذه لأنني أظن أنها جيدة إستعرتها من آرثر الذي لم يكن فقط واحد من أعظم النقاد الدراميين في زمنه ولكن كلماته أيضاً كانت ذات قيمة لنا في الأفلام السينمائية في أيامنا هذه مثلما كانت حينما كتبت كمرشد للكاتب المسرحي قبل الحرب العالمية الأولى).

الوسط

طبقّ دوماس تقسيمات البداية والوسط والنهاية على دراما المسرح. وقوبل هذا التعميم بشكل واسع وهو كما أفترض أحد الأسباب لتقسيم المسرحيات الحديثة إلى ثلاثة فصول. ولا يحتاج كاتب السيناريو إلى أن يلتزم بهذه التقسيمات الحادة ولكن عليه أن يراجع معالجته وأضعاف ذهنه هذه التقسيمات.

بعد تأسيس كل شيء تقريباً في بدايته "يصل كاتب السيناريو إلى جزء من فيلمه يكون في العادة هو الأسهل. يجب أن تلهمه شخصياته ويثيره الموقف الذين إبتوعهم. ويبدأ في الفيلم جمع زخمه من الحركة ولكن لا

يجب أن تدعه الحركة يهرب في الوقت الصحيح. وفي أثناء كتابة معالجته يجب أن يضع هذا في ذهنه ولكن يستطيع في سيناريو التصوير أن يعدل من إيقاعه على السرعة المحددة المطلوبة.

إنني أقول "يعدل" إيقاعه من منطلق النصح لأنه بالرغم ما أن يبدأ المؤلف توتره فالنصيحة المعتادة هو زيادة هذا التوتر إلى أن يصل إلى الذروة. وهناك مناسبات يعلو التأثير بدرجة كبيرة عن طريق تخفيف السرعة بشكل مرسوم. ويحدث لنا بشكل دائم في حياتنا الحقيقية هذا التشويق للحدث السريع في منتصف التوتر وغالباً ما يكون هناك وقفة في المعركة التي نخشى أن تستمر ويستمر توترنا بقدر ما يقل تدريجياً.هناك في الواقع في كل أشكال الدراما لحظات عندما تستطيع هذه الخاصية أن ترفع درجة حرارة إثارة الجمهور بدرجات متنوعة– وليس معنى ذلك أنني أفضل الإثارة لمتعتي الشخصية. وحيلة التشويق هذه أو التأجيل هي جزء من مخزون مهنة جميع أفضل مخرجي الإثارة– هيتشكوك على سبيل المثال تعلمها د.و.جريفيث. ولكن تأكد قبل أن تستغرق في التشويق المخطط من أنك لن تقف فجأة ساكناً ولا تعلم إلى أين تذهب.

النهاية

هل يجب أن تقود جمهورك إلى ممر الحديقة؟ هل يجب عليك كلما تتبع قليل من الأسماك الصغيرة وذلك لتستطيع أن تقفز بمفاجأة في النهاية؟.

من المحتمل أن تتذكر من الأمثلة المؤثرة لهذه الخاصية ولكن إذا كان التشويق يتوقف في النهاية على المفاجآت الفعلية فإن هناك دائماً خطر ألاّ تكون مفاجأة. فإن الصحف والجمهور لن يتورعوا عن إنقاذهم. وهناك شيء آخر– عدد كبير من الناس لا يحبون أن ينخدعوا. هذه نقطة يتذكرها هؤلاء الذين من مهمتهم إمتاع الناس ولكن عندما تشرع في إمتاع الناس لا تغالي في ذلك وتنسى أن تمتع نفسك.

على كل فإن هذه الخاصية مناسبة للقصة القصيرة والمسرحية ذات الفصل الواحد أو الفيلم القصير وليس الفيلم الروائي الطويل. وما يذكرني بالاستطراد الذي يجب أن أقوم به هنا هو أنني أريد أن أسال قرائي بأن يلتحقوا بحملة من أجل المزيد والأفضل من الأفلام القصيرة وعلى وجه الخصوص ما أسميه بالأفلام الصغيرة. منذ سنوات عديدة حاولت أنا وليزلي هوارد بمساعدة كبيرة جداً من أ.أ. ميلن ونيجيل بلايفير وأوبري سميث وه. ج. ويلز وآخرون إنشاء شركة إنتاج سينمائي تتخصص في إنتاج أفلام روائية قصيرة بالتركيز على الكوميديا.. الكوميديا الواضحة، لأننا كنا نهدف بأن نبتعد عما أسماه نيجيل بلايفير نمط أفلام البطاقة البريدية الكوميدية. حصلنا على ما يكفي من المال لصنع أربعة أو خمسة أفلام باهظة التكاليف بطول بوبينتين. وقوبلت عروضنا الأولى بحماس شديد من كل الاتجاهات وكان هناك بلا شك جمهور واسع لهذا النوع من الأفلام ولكن بسبب فيضان الأفلام الأمريكية الرخيصة التي كانت تغرق السوق في ذلك الوقت لم تكن أفلامنا تفي بالغرض التجاري. وإنني كأحد رواد السينما كم كنت أشتاق لأية أفلام صغيرة جيدة من هذا النوع في برامج دور السينما وكواحد شديد الاهتمام بالإنتاج السينمائي البريطاني كم كنت شديد الترحيب بتقديم أفلام تجارية جيدة طولها بوبينة أو بوبينتين ليس فقط كمجال للتجريب والتدريب ولكن كوسيط لأساتذة مستقبليين لهذا النوع من الأفلام. أحياناً تكون نهايتك نتيجة مسبقة. يجب أن تتعلم أن مجرمك يجب القبض عليه ومعاقبته ويجب أن تعلم أن جمهورك لن يرضى إذا لم يلتقِ بطلك وبطلتك في نهاية الفيلم. في إحدى المرات تجنب أ.أ. ميلن تقليد قبِله النهاية هذه في أحد الأفلام الصغيرة الرائعة التي كتبها لنا– بدأ فيلمه بليزلي هوارد وهو يعانق حبيبته ثم شرح للجمهور بأنه يريد أن يتخلص من هذا. لقد أصبحنا معتادين على هذا وأنواع مشابهة من الثبات حتى أننا لا نكاد أن ندرك ما نفتقده من خلال تقيد المؤلف بأن ينهي فيلمه كما يتخيله. ومع ذلك فإنني أفترض بأننا يجب أن نقبل الموقف وإذا كنا معترضين فيما يتعلق بكون "النهاية" غالباً هي أصعب جزء في كتابة القصة. وكما في

أغلب حالات الأفلام الروائية الطويلة سوف تواجهك مشكلة تجنب التأكيد على حقيقة أن المجرم "سوف" يقبض عليه ويعاقب وأن الولد سوف يفوز بفتاته والعكس بالعكس فيجب أن يكون تركيزك على الطريقة التي يحدث بها هذا.

ويمكن للمنطق أيضاً أن يؤكد حتمية النهاية. في كثير من الأفلام التسجيلية لا يكون هناك سوى حالة واحدة بحيث لا ينتج عنها سوى نتيجة واحدة. وفي المشاهد الأخيرة نشاهد إنتصار "المنطق" أو المنطق الزائف المبنى على إفتراضات الشرعيات المختلفة. وبنفس الطريقة يحتوي كثير من قصص الأفلام على موعظة جديرة بالتدريس وأخلاق جديرة بالوعظ- مثل "الجريمة لا تفيد"- وتقع هذه الأشياء في قائمة النهايات التي يفرضها المنطق.

والتاريخ هو واحد من أكثر المتحكمين صراحة في النهايات- إلا إذا لم تتقيد قاصداً بحقائق غير معروفة. وهذا النوع من الفانتازيا جذاب- تخيل على سبيل المثال شارل الأول نجا من الإعدام بواسطة الفارس بمبرنيل أو أن شيلي سبح في أمان في خليج سبيزيا او أن الثوار الليبراليين وصلوا إلى السلطة في حكم الملكة فيكتوريا أو أن بارنل هرب من الفضيحة وأصبح على رأس دولة أيرلندا الحرة أو أن القنبلة الذرية أول من صنعها واستخدمها فرانكو أو حكموا بالبراءة على جان داراك.

هناك إمكانيات لا نهاية لها. ولكن بالنسبة للجانب الأعظم يجب أن تسير أحداث الأفلام التاريخية وأفلام السيرة الذاتية وفقاً للحقائق المسجلة.

لا تفترض أن هذه الضرورات دائماً أو على الإطلاق تمثل عائقاً. أحياناً تكون تحدياً ملهماً لعبقريتك، وتستطيع بالبحث والبراعة الكاملة أن تلقي ضوءاً جديداً على الشخصيات الشهيرة ويمكن أن تكسى عظام التاريخ العارية ويمكن أن تثرى حقائق السيرة الذاتية. وأحد العوامل المقبولة في الأفلام التاريخية والسير الذاتية أنها تخلق كثيراً من الإهتمام والإيمان وذلك من أساسها التاريخي المعروف- فيمكن أن تحول التاريخ الغامض إلى واقع حي.

بقدر معين من الإحساس الدرامي بالإضافة إلى بعض التجارب سوف يصل معظم الكتاب إلى ذروتهم بشكل مرضي وبدون صعوبة كبيرة، ولكن لحظة التنوير تظل صراعك الأبدي- وبقدر ما كان فيلمك أشبه بالحياة كلما إزدادت صعوبة نهايتك الفعلية. وفي أيام الدراما النمطية تقريباً إلى أن جاء إبسن كانت مسرحياتك المصنوعة تنتهي على الأكثر جداً وفقاً لصياغة تقليدية وإذا أقحمت لحظة تنوير خيالية ولا يمكن تصديقها فإن هذا لا يهم كثيراً لأن العمل كله كان مشتقاً من المسرح وليس من الحياة. قد تصيح معترضاً:" آه، ولكن كان هذا منذ زمن طويل جداً، تقوم أفلامنا الآن على واقع حياتنا". (يا له من إغراء حتى أننا نقول: "أجل ... حياة حقيقية") هذا حقيقي فالأفلام الحديثة مثل المسرحيات الحديثة تعتمد كثيراً على الحياة الحقيقية أكثر من السينما القديمة والمسرح القديم.

ماذا عن "التحرر الدرامي dramatic licence"؟. أعتقد أن هناك قضية صغيرة بأنه يجب أن تكون هناك حرية كاملة للخيال ولكن بالنسبة للقصص الواقعية فهي لا تكاد أن توجد. وأكثر ما نفعله هو أن ندعم إمكانيته ونجعلها في وضع الإحتمال – بمعنى أننا نستطيع أن نأخذ موقفاً لا يحتمل الوقوع وتطويره بشكل أشبه بالحياة. يعتمد كثيرُ من أفضل الأفلام على أساس "غير واقعي"، ولكن تم معالجتها بشكل طبيعي يحمل في جانبه التصديق، فهي تسير بموضوع دون إثارة الأسئلة- على الأقل من جانبي ولكن أحد رواد السينما بسيط التفكير جداً رغم أنني قد أكون أشد نقداً لعملي.

وهناك مثل آخر للحرية الدرامية وهو التطور المفاجيء غير المحتمل عند النهاية ولا نستطيع أن نعمل بدونه. ولكن إذا كان في البداية أوفي النهاية فأنا أعتقد أنه من الأمان إستخدام إفتراض محتمل وليس مستحيلاً للتطور المفاجيء النهائي- وبقدر أن يكون مسلياً أو مشوقاً أو درامياً. والغرض من كل هذا أن يعرض لنا كم أصبحنا واقعيين.

وعندما تصل إلى ذروتك طورها وأبلغ نهايتك بنجاح دون ذروة مضاءة: تأكد من انك وصلت إللى النهاية وصلت إلى نهاية واقعية ولست أعني أن تقيد كل النهايات المفتوحة وتحدد نهاية لكل واحد، وطالما لم تترك شخصياتك الأساسية معلقة في الهواء أو لم يتقرر مصير، ولنقل الحبيبين ولم يتقرر مصير الآخرين بحيث تثير قلق جمهورك عليهم فلست في حاجة إلى أن تجازف باستخدام ذروة مضادة وأنت تنهي قصص مختلف الشخصيات الثانوية. هناك استثناء ملحوظ بالنسبة لقاعدة عدم ترك شخصياتك الأساسية- وهم عادة الحبيبان- معلقين في الهواء وانه عندما تقوم بحل مشكلتهما الكبرى ويلتقي الحبيبان فإنك تترك شكاً مخادعاً يتعلق في إذا ما كانت هي عرفت طوال الوقت أنه كان يكذب عليها.

* * *

الفصل الخامس
الموقف العملي بالنسبة للمعالجة وإختيار الموضوع

أريد الآن أن أعتبر أن "إختيار الموضوع" و"معالجة" الموضوع المختار لمشكلة معقدة والنظر إليها أكثر من الزاوية العملية عنها من الزاوية العملية عنها من الزاوية الجمالية. وربما أبسط طريقة بالنسبة لي للتعامل مع هذا هو محاولة وتنقية إقتراحاتي إلى "إفعل" و"ولا تفعل". وهي "أساساً" لإرشاد الكتاب لمنتجين صغار ولصناع الأفلام التسجيلية والقصيرة والأفلام التجريبية والأفلام الروائية القليلة الميزانية وبالطبع أفلام الهواة- ولكن يجب أن تلقي بعد النقاط العملية إهتمام كتاب الأفلام الكبيرة.

1) عند اختيار موضوعك لا تختار خلفية لن تستطيع أنت وزملاؤك تقديمها بشكل مقنع. ويعني هذا بالا تقع قصتك في الصين إلا إذا كنت واثقاً بأن وحدة الإنتاج قادرة على الذهاب إلى الصين إلا إذا كنت أنت نفسك تعرف الصين جيداً وسوف يسمح لك بالإشراف على التصوير، ويمكن الاعتماد على لقطات العرض الخلف وكل التسهيلات المعقولة بما فيه مساعدة الخبراء في العادات الصينية والملابس والعمارة والأثاث وغيره. أو بمعنى آخر لا تعتمد على إعادة معركة ووتر لو إلى أن تعلم بأن في إمكانك الحصول على مجاميع كافية من الممثلين يقومون بذلك وملابس ومدافع ولوازم أخرى. بالاختصار لا تنافس الإنتاجات الضخمة التي تقدمها الأفلام التجارية بشكل جيد وسخي. أو بمعنى آخر مرة ثانية- قم بتفصيل معطفك على قدر قماشك*. هذه نصيحة كبيرة أوجها خاصة للمبتدىء ولكن عندما يصبح لديه التجربة فقد يستطيع أن يتجنب بنجاح مخاطر بعض هذه المآزق باستخدام ما قد اصطلح على تسميتها "المعالجة المقترحة".

(*) يقول المثل الشعبي:"على قد لحافك مد رجليك".

إنني أعلم بالطبع بأنه إذا لم يكن لديك الوسائل التقنية الملائمة فليس من المحتمل بالفعل بأن تفكر في معركة ووترلو بالشكل الضخم المعتاد ولكن نصيحة تفصيل معطفك مع ذلك في غاية الضرورة. سوف أتعامل فيما بعد في أي مناسبة عندما تتجاهل هذا التحذير.

وبشكل عرضي فإنني أعتقد أن هناك فرصة عظيمة لشخص ما لإنتاج مشاهد معركة يمكن استيعابها- هذا إذا كان لا بد أن تكون هناك في فيلمك مشاهد معركة. وقليل من الأشياء مثيرة مثل المعارك- ما عدا على الشاشة. تكون التجربة في الحياة الحقيقية عادة فظيعة ولكن دائماً ما تبعث على الضجر على الشاشة. أنا أفترض أنه من الصعب أن تبدو ضخامة المعركة واقعية ويمكن أن تكون بشكل تأثيري(*). وجميع فصول المعارك تقريباً إعتباراً من فيلم "مولد أمة"(*) إلى فيلم "الكسندر نيثيتسكي"ينتج عنها بلبلة جزء كبير من الجمهور تماماً. فبالنسبة لهؤلاء أين كان الجنوبيون وأين هم الشماليون وأين كان الروس وأين كان البروسيون ومن كان يجادل الكونفدراليين. ليس لدي أنا شخصياً أي طموح لتصوير معركة كبيرة في أحد الأفلام ولكن لن أعترض عن تقديم لقطة لمعركة صغيرة مثل التي تسمى "معركة ليكسنجتون" رغم أن هذا لن يكون محبباً في بعض القطاعات عندنا- على الأقل ليس بالطريقة التي أعالجها.

2) نقطة أخرى محايدة جداً. فكر في الميزانيات والتسهيلات بالنسبة للشركة أو الوحدة التي تقوم بإنتاج فيلمك عند إختيار موضوعك أو تخطيط معالجتك - هذا بصرف النظر عن الذهاب إلى الصين أو معارك القتال الكبرى لأن هناك العديد من المناسبات تكون فيها الأموال الكثيرة والتسهيلات مهمة.

عند إعداد السيناريو لفيلم قليل التكلفة إلى حد ما يجب أن تأخذ جانب المنتج فيجب أن تضع في ذهنك الميزانية المتوقعة للمصروفات وشخصياتك وفصل السنة (إذا كان فيلمك على مشاهد خارجية كثيرة) وخبرتك أو عدم خبرتك والوقت الذي يستغرقه الإنتاج الذي يعتمد دائماً على مدى ما تسمح به الميزانيات.

هذه هي النصيحة التي يجب أن يقدمها المرء، فإن حتى أعظم المنتجين خبرة وحرفية يبخس قيمة العوائق في النقط السابقة. يجب أن تدرك هذه الأشياء إذا كنت تريد أن تبدأ ككاتب سيناريو عملي ولكن من فضلك لا تدعها تستحوذ على تفكيرك. وكلما استطعت تجنب هذه العوامل التي من المحتمل أن تسبب الصعاب كلما قل تشوش ذهنك بمشاكل الإنتاج وكلما التزمت بحزم لما يقدر عليه منتجوك دون صعوبة كبيرة جداً كلما أصبح لديكم جميعاً الوقت والطاقة الإبداعية لعمل فيلم جيد. وعندما تتعلم مهنتك وعندما تبني نفسك وتتخرج بشكل متميز فإنك تستطيع أن تلقي بهذه المشاكل أدراج الرياح.

3) ما قلته بالنسبة لعدم المبالغة فيما تريده وأنت تختار موضوعك ينطبق أيضاً على معالجتك. ولكن دعني أعدل من هذه النصيحة إلى حد ما. عند تطوير فيلمك في شكل معالجة لا تهدف بعيداً بطريقة الزخارف- لا يكون هذا في البداية. تأكد أنك لوبيتسن(*) قبل أن تحاول أن تفعل ما يفعله. لا تحاول في البداية- الكثير

(*) مثل معركة قتل الحجاج في فيلم "الناصر صلاح الدين" إخراج يوسف شاهين.

(*) إنتاج أمريكي صامت من إخراج د.و. جريفيث.

* إرنست لوبيتسن (1892- 1947) مخرج أمريكي من أصل ألماني أخرج في ألمانيا بعض الأفلام الصامتة نالت نجاحاً كبيراً مثل (عيني المومياء- كارمن- الأميرة الصامتة). في عام 1921 ذهب لأول مرة إلى أمريكا لإخراج فيلم "غراميات فرعون" وفي العام التالي ذهب مرة أخرى بناء على طلب النجمة ماري بيكنورد لإخراج فيلمها.. دوروش فيرنون من هادون هول". يتسم أسلوبه بالإقتصار الشرير في الأفكار والمواقف.

من الحيل الماهرة واللمسات الحاذقة. وكلما تبدأ لا بد أن يكون هدفك هو البساطة والصدق والوضوح. بالاختصار تعلم المشي قبل أن تحاول الجري.

ولكن الافتراض بأنك موهوب للغاية بحيث تقدر على الحشر وكذلك الجري مثل البطة التي تسعى إلى الماء- فإن النصيحة الخاصة بالحذر لكاتب الفيلم المتوسط التكلفة ما زالت قابلة للتطبيق. قد يكون لديك الخيال الذي يمكن أن يصنع هذه اللمسات الحاذقة في عقلك ولكن إذا لم تعمل من أجل وقت معقول بصفتك تقني في الإستدديو فلن تتوفر لك التجربة لتمكنك من وصف كل الآليات على الورق وبالتفصيل. وما هو أهم لن تتوفر لك التجربة القاسية التي تعلمك كم تستغرق من الوقت الطويل لتحصل على بعض هذه اللمسات التي تبدو سهلة ولكنها في الواقع صعبة. مثل هذه المشاهد حيث يستغرق الحدث والحوار دقيقة فقط أو نحو ذلك على الشاشة قد يستغرق يوماً أو نحو ذلك في التصوير ويتطلب مناورات في غاية المهارة والصبر في إدارة الفنانين والوقت الدقيق للإضاءة والمؤثرات الأخرى وبعض الصعوبات في حركة الكاميرا والعديد من اللقطات.

على المرء أن يتعلم وعلى المرء أن يتحسس ويتعثر إلى أن ينجح. وغالباً جداً فإن الظروف فقط التي يعمل فيها المرء تعوق أفضل ما وضعناه من تخطيط. لقد تعلمت ذلك من مرات فشلي الخاصة. كانت الظروف وأحوال الوقت والحال في مثل هذه الحالات ضدي ولم أعرف كيف أتغلب على الصعوبة ومن ثم تدهور الحال. إذا كنت أملك حكمة أن أكون راضياً بالقليل فإن فشلي سوف يكون أقل ونجاحي بالمقارنة أكبر.

لست أجادل بأي طريقة ضد ما تسمى باللمسات الحاذقة لأنها يمكن أن تكون- مهما يقول المعترضون- السبب في جاذبية فيلمك في الواقع إنني أقدر تماماً مبدأ وممارسة التطورات المفاجئة الماهرة واللمسات الحاذقة حتى أنني دائماً ألتمس من أصدقائي أصحاب النفوذ في صناعة السينما بألا يخاطروا بنجاحهم بتنفيذ هذه الأشياء بلا كفاءة وتسرع ودون التحضير المتأني جداً.

من الرجال الذين اعرفهم ألفريد هيتشكوك وهو أفضل مثال لأفراد مدرسة اللمسات الماهرة الناجحين في صناعة الفيلم، وهناك إثنان آخران معروفان جداً في مجال الإنتاج السينمائي اللذان دمرا تقريباً مستقبلهما في بداية أيامهما بمهارتهما المصنوعة وغير المؤثرة. كان لديهما أفكاراً وكانا يخبرانك بحماس فظيع بما سيقومان به. ويبدو هذا شيئاً جيداً. ولكني أتذكر كم عانيت في مشاهدة أفلامهما- ليس فقط لأن الأفلام كانت تثير الضجر ولكن لأنني لم أكن أعرف ماذا أقول لهما عندما أقابلهما بعد ذلك.

وكان سبب الفشل في كلتَيْ الحالتين واحد. كانا يهدفان لبعيد جداً. كانت سيناريوهاتهما طموحة للغاية بالنسبة لقدراتهما وخبراتهما وبرنامج العمل الزمني من الناحية الإنتاجية. ولحسن الحظ فإن هذين الرجلين قد أفلتا من مصير أصحاب تجارب أخرى من الطامحين جداً. ولذلك فهما الآن لديهما كل المال وكل الوقت ليقدمان الأفلام التي يهدفان إليها. ولكن الأمور لا تسير دائماً في هذا الطريق.

4) الأكثر أهمية للأفكار الجديدة هو إجادة تقديمها أكثر من الأفكار القديمة تعتبر الأفكار الجديدة "مخاطرة" بينما الأفكار القديمة "آمنة" ونتيجة لذلك فإن الإنفاق النسبي من المال والوقت يتوازن دائماً إلى حد ما في صالح الأفكار القديمة. (وببعض المقاييس لم يكن يحدث هذا خلال الأيام الذهبية للحرب ولكن من ثم كانت أيام ذهبية والآن نحن نعود على طريق الصرامة النسبية).

- في لقطات منفردة أو مشاهد قصيرة تعطي لنا إنطباعاً ساحراً للشخصيات والمعنى الكلي للفيلم. من أشهر أفلامه الأمريكية (الجنة المحرمة- مروحة الليدي وندريو- أكون او لا أكون- إستعراض الحب- مونت كارلو- نينوتشكا).

إن تجارب الأفكار الجديدة والزوايا الجديدة والمعالجات الجديدة كلها غالية- حتى ولو أن بعضها فيما بعد يتم استبعادها أو أنها تقود إلى طريق مجهول. إنها دماء الحياة للتقدم ويجب أن تكون أحد أهدافنا الأساسية. نحن في حاجة أكثر للأفكار الجديدة في فن السينما أكثر من قبل- وبشكل خاص لأن صناعة الأفلام السينمائية أصبحت في كل مكان تحظى بالثقة ولذلك تمر أكثر وأكثر في أيدي رجال أقل وأقل ويشبهون الدكتاتوريين ويزدادون قوة من حين لآخر مع أنهم قد يبدون متعلقين ويبعثون على السرور في البداية ولكنهم دائماً ما ينتهون دوجماتيين ويتدخلون بتشدد. إهتمامهم الأول هو الحال وخلفيتهم هي الشراء والبيع ومع ذلك يخفضون في قانون الإنتاج- وهو عبء لم يقدموا فيه أية خدمة في مجال التعليم أناس جدد. خلال الحرب تم كبح جماحهم أكثر ورغم انسكاب المال إلا أنه كان يعود إليهم بأرباح هائلة. وكانت لهم حياتهم رغم تزايد ضرائب الأرباح، وقد سمحوا للمواهب الجديدة بالتجريب بتشجيع كبير وبإرشاد الخبراء الموهوبين قد بعضهم الجيد الذي أسعد الجميع رغم أنه لم يكن إقتصادياً.

أهمية الحرية

قد تغير الزمان وسوف يتغير مرة أخرى. سوف يقل بذخ المال ولكن سوف تزيد تكلفة الإنتاج. سوف تفتح الاستوديوهات أبوابها تدريجياً للمنتجين المستقلين وبالتالي سوف يتم بناء إستوديوهات جديدة، وسوف يصبح الموزعون المستقلون أحراراً في حجز أفلامهم الجيدة في دور عرض حرة. وسوف يكون للناس المدربين بشكل تقني والمنتجين ذوي الخبرات تكون لهم الكلمة الأولى والأخيرة أيضاً في كل الأمور التي تتعلق بالإنتاج. وسوف تتحقق إصلاحات عديدة من منطق الحاجة إليها- إذا نظرنا إلى أن الإنتاج البريطاني يحميه القانون على وجه الأكمل. يجب أن ندرك بأننا لا نحظى فقط بالحماية من "الأجنبي" ولكن من العدو داخل أسوارنا وعندئذ لا شيء يوقفنا. إنني آسف ولكن هذا اختصاصكم. الحرية داخل الاستوديوهات هي أشبه بالديمقراطية والديمقراطية تمنح الحقوق ولكنها تفرض الواجبات، إنك لا تستطيع أن تتجنب المسئولية "السياسية".

في حركات الهواة هناك حرية في أن تفعل أكثر أو أقل ما تريد. إنها مسؤولية كبيرة وفرصة كبيرة. إنني دائماً أعتقد بأن عباقرة حرفة السينما الذين سوف ينهضون ويبهروننا ويدفعون صناعة السينما للسير في قنوات جديدة، سوف يأتون من المحتمل جداً من طبقات الهواة الأحرار- هذا إذا كان التقليديون الراسخون سوف يسمحون لهم.

عدد الشخصيات في الفيلم

هناك اعتبار عملي مهم في كتابة معالجتك عند تطويرك لسيناريو التصوير وهو عدد الشخصيات التي تستخدمها في بناء قصتك. في وقت ما كانوا يعتبرون أنه من المرغوب فيه أن يكون عدد الشخصيات قليلاً بقدر الإمكان- ذلك لأسباب اقتصادية من ناحية ومن ناحية أخرى كان من المعتقد أنه من الأحوط ولنقل 10 شخصيات يقوم بأدوارهم 25 فناناً بعضهم لا يكون على درجة كبيرة من الجودة. إنني لا أعتقد أنه من الضروري أن أتعمق في هذه المناقشات لتأييد الاقتصار على شخصيات قليلة، لأنك سوف تتعرف بأنهم على وجه العموم على خطأ وكم من فيلم في أيامنا هذه يحتشد بالشخصيات ومع ذلك فهو واضح ولا يثير البلبلة.

يجب أن تتذكر أن الأفلام أطول مما كانت، فالفيلم الروائي عادة أطول 50% من الأفلام منذ عشر سنوات وأنه أحياناً الضعف في الطول[*]- وهذا يوفر مجالاً أوسع لشخصيات إضافية. وأيضاً قد ارتفع مستوى

* يرجع تأليف هذا الكتاب إلى عام 1948

ممثلي الأدوار الصغيرة وفي الأفلام الضخمة جداً فإن الفنانين المعروفين يلعبون أدواراً صغيرة نسبياً. ويجب أن أشير بأنني أقصد الأفلام الروائية الكبيرة من نوع"أ" وفي صناعة الأفلام المتوسطة العادية فإن الأفلام المساندة "ب" قليلة التكلفة أو في أفلام "البروجرام" مازال المنتجون يميلون إلى الشخصيات القليلة نسبياً- لأسباب إقتصادية، الإقتصادية بكل المعاني. ماذا سيكون عليه الوضع بعد سنتين لا أستطيع أن أتنبأ. إنني أرجو أن يكون هناك أفلاماً طويلة جداً "قليلة" وأن الطول الكبير هو محك الأهمية.

التكلفة، الجودة، الإلهام، الكفاءة- ومستقبلك

بما أنني تلمست موضوع التكلفة والاقتصاد فإنني أشعر بأنه يجب أن أدلي بنصيحة حكيمة وعملية ولكني أجد ذلك صعباً. هل يجب أن أنصحك بأن تنطلق جامي ليس فقط فيما يتعلق بعدد الشخصيات والأماكن التي تقدمها ولكن تقدم مشهدك الكبير في "الجنة" بوجود 500 ملاك يرقصون بمصاحبة 100 عازف مجنح على القيثارة، إذا كنت تعتقد بأن هذه هي الطريقة الوحيدة بأن يكون عليها شكل قصتك؟ تعرف أكثر عن جميع المشاكل العملية وأيضاً كل طرق التغلب عليها أظن أنه ربما يكون من الأفضل لك بألا تحد من خيالك. وحيث أننا نبدو قادرين لعمل أي شيء على الشاشة فإنه يكون من المحزن أن نغرس بذور الشك. إذا كان فصل أو سلسلة من الفصول في أي قصة لك حكم منتجك عليها بأنها مكلفة جداً فله أن يقول ما يشاء ولكن إذا كان الإلهام الذي حصلت عليه مبهراً ويستحق- وهو الذي لا يقدرون دائماً على رؤيته- فسوف يدافع مخرجك عنك ويستدعي خبراته الفنية ليعرض كيف يمكن تنفيذها بدون بذخ لا داع له. فقد يكونوا يخدعون المنتج فقط ولكن هذا ليس من شأنك.

لقد تعلمت أن عملي هو الطريق الصعب. وإنني لا أعتقد بأنه لم تكن هناك مرة لم يكن عليَّ أن أخضع إلهامي للإعتبارات العملية من المرحلة المبكرة في تحضير السيناريو. كان يجب على أن أفصل معطف حسبما ينحيه لي القماش ولكن حيث أن هذا حظي فعلى الأقل أصبح بإمكاني بفضل خبرتي الواسعة بأن أفعل الأفضل بالقدر المحدود من القماش أكثر مما يستطيعه كاتب أو مخرج متمرس.

ومع ذلك فإنني لا أعتقد أنه يجب أن تعد نفسك لضرورة الإقتصاديات العملية والتعديلات لأنه يجب على تبذير فترة الحرب أن ينتهي ويحب إنتاج أفلام جيدة قليلة التكلفة بجانب الروائع العالية التكاليف. وأكثر من ذلك إذا كنت مبتدئاً فالفرص هي أنك أولاً لن يعهد إليك بكتابة الأفلام الكبيرة. بالطبع إذا كنت تعمل كاتباً بالقطعة لقصص كتبت خصيصاً للسينما تستطيع أن تكتب ما تشاء- هذا لأنك في وضع تحصل فيه على فرص من هذا النوع. ويعتمد الكثير على ظروفك المالية وعلى أهدافك.

وقد جرى سؤال إحدى نجمات السينما حديثاً عن المواصفات والمميزات أو المواهب الأخرى المطلوبة لصنع نجم سينمائي ناجح، فأجابت: "دخل خاص". كانت إجابة جيدة ولكن من الواضح أنها لا تغطي المطالب كلها. إذا كنت تهدف إلى أن تكون كاتباً بالتعاقد أو سيناريست موظف في أحد الاستوديوهات بعقد سنوي، فإن عليك أن تغرق رؤساءك بالرسائل والمكالمات وبعينات متنوعة من عملك كسيناريست وبروايات وقصص قصيرة منشورة وبمسرحيات وتمثيليات إذاعية إلى أن تنفذ إليهم. وإذا كنت من الناحية الأخرى ترغب في أن تكون مستقلاً ومن الناحية المادة أيضاً مستقلاً- أو جاهزاً لأن تخوض أياماً بائسة إلى أن تأتي الأيام العظيمة- فإنك سوف تركز على محاولة أن تكون كاتباً ملهماً لقصص كتبت خصيصاً للسينما. ليس هناك ما يمنعك أن تكون هذه الأشياء ككاتب متعاقد- فيما عدا عقدك كما يقول المتشكوك. وحيث أنك "شخص موظف" فإن عليك الحضور إلى الاستوديو وتكتب في حجرة مكتب من الساعة العاشرة صباحاً حتى الخامسة مساء وعليك أن تحضر إجتماعات في أي ساعة قد تصل إلى صباح اليوم التالي وسوف تجد نفسك وكأنك تعيش في خندق.

ولكن عليك بمواجهة مشاكل عديدة وعليك أن تختار منها ما تستطيع حلها. ليست حياة كاتب السيناريو حياة سهلة. كل أقسام الأعمال الفنية لها مشاكلها وصعوباتها. وعندما يصادفك النجاح سوف تحظى بحياة سهلة أحياناً وأجر جيد بشكل عام وكثير من العمل الجاد دائماً وبالتأكيد! إنشغال مثير.

هل هذه الشخصية ضرورية حقاً؟

لنعد على قضية الإقتصاد في عدد الشخصيات في قصصك. هناك مظهر آخر من الإقتصاد. ضع جانباً إعتبارات التكلفة ويجب أن تسأل نفسك هذا السؤال: "هل هذه الشخصية حقاً ضرورية؟". عليك أن تزن هذا بعناية ولكن لا تدعه سيفاً مسلطاً عليك، إذا جذبتك الشخصية وإذا إعتقدت أنها سوف تساعد رغم أنها ليست 100% ضرورية فاحتفظ بها. ومن ناحية أخرى قد تجد أحياناً إن الشخصية ليست بالفعل ضرورية على الإطلاق فقد تكون فقط "قطعة من الأثاث" وحدثها وحوارها يمكن إسنادهما إلى شخصية أخرى، فقد تكون مجرد شخص مسافر لا يسهم بشيء ولكن وجوده يثقل عليك- أما إذا كان مسافراً ظريفاً يزيد من رحلتك لمعاناً فاجعل له مساحة.

وهناك إعتبار عملي آخر أثناء عملك لمعالجتك وهو عدد الديكورات والمشاهد وسوف أتناول هذا تحت عنوان "الفصول".

الفصل السادس
أهميـة المعالجـة

مزايا المعالجة

تعتبر هذه المرحلة التي تتوسط بين القصة الأصلية وسيناريو التصوير في غاية الأهمية. من الممكن بالطبع كتابة سيناريو جيد دون الإهتمام بكتابة معالجة كاملة. ولكن المعالجة لكونها أكثر إيجازاً من سيناريو التصوير ولا تقطعها التقنيات ولا يوقفها العديد من اللقطات والثغرات فهي لذلك أكثر سهولة في القراءة وأكثر فهما للقراء غير المتخصصين الذين عليهم أن يكونوا رأياً لما سوف يكون عليه فيلمك النهائي.

والميزة في كتابة معالجة قبل أن تدخل في كتابة سيناريو التصوير التفصيلي الكامل أنه يعطيك فرصة لتخطيط مؤقت للمشاهد وأجزاء تجريبية وهذه اللمسات الماهرة وهذه الأفكار اللامعة دون جهد ضائع في كتابتها بشكل كامل. المعالجة هي أرضية إختبار جيدة للأفكار الجديدة. تستطيع أن تجربها في مسودة معالجتك على أصدقائك وزملائك وتناقشها ومن ثم إذا بقيت في معالجتك النهائية فقد تستحق البقاء في سيناريو التصوير النهائي ولا تنتهي كقصاصات ضائعة ومكلفة من السيلولويد في أرض حجرة المونتاج.

مخاطر التصوير دون التحضير

قد تسأل نفسك ماذا بحق السماء عما فعله الكتاب قبل إختراع المعالجة. حسناً، قبل أن تصبح جزءاً من الروتين الراسخ كان كاتب السيناريو التقليدي دائماً ما يقوم بإعداد ملخص متقن وإذا لم يقدمه إلى مخرجه أو رؤسائه فإنه يعد على الأقل مرشداً له يطلق عليه تخطيط سيناريو- أي معالجة ذات نقاط رئيسية. وحين تطور فن وتقنية الفيلم السينمائي نمت الحاجة إلى مرحلة وسيطة بين القصة الأصلية وسيناريو تصوير دون كتابة معالجة، مثلما تماماً "تستطيع" أن تصور فيلماً من سيناريو تصوير- في الحقيقة كم من فيلم جيد جرى تصويره هكذا في الأيام السالفة.

كان يجب على أن أفعله ليس من زمن بعيداً جداً. في فيلم "بينما ينام الوالدان"- اعتاد بدي كارستيرز (*) أن يكتب مادتي لليوم التالي ليلاً وأذهب إلى الاستوديو فقط بفكرة غير واضحة عمّا سوف يكون عليه عملي في ذلك اليوم. إضطرتنا الحاجة لهذا ولكن إذا لم أكن مونيتراً سينمائياً (وعندي مونتير جيد أيضاً ليساعدني) لكني وقعت في مشاكل لا حل لها. هناك نظرية بأن "التصوير دون تحضير" يجب أن ينتج عنه شكل التلقائية، ولكن من الناحية العملية فإنه لا يحدث هذا وفي أي حالة فإن الفيلم السينمائي باهظ التكلفة يمكن أن يخوض مثل هذا الأمر.

كلمة أخيرة عن المعالجة. أرجوك لا تقحم نفسك في هذه المشكلة. صدقني ما أن تصبح المعالجة سليمة سوف يكون السيناريو سهلاً بشكل نسبي، فالسيناريو ما يزال يوفر لك العديد من الفرص للتركيز والتطبيق ولكن عن طريق معالجة قوية سوف تتشجع في عملك وتقضي على شكوكك وتسهل مصاعبك أو سوف تكون مدهشة. من أجل أن توفر وقتك وجهدك ركز على معالجتك اللعينة.

الفصل السابع
الفصـول

الفصول مثل فصول الكتاب

بعد أن مررنا على بعض المبادىء العريضة التي تحكم إختيارك للموضوع وطريقتك في المعالجة دعنا نصل إلى الجزء التقني من العمل في إعدادك للسيناريو. سوف أتناول معظم المصطلحات التقنية الأساسية تحت عنوان "سيناريو التصوير". الذي سوف يتبع على الفور هذا الفصل والأخرى سوف تجدها في "قاموس المصطلحات التقنية". ومع ذلك هناك إصطلاح واحد ينطبق على كل من المعالجة وسيناريو التصوير يجب فهمه هنا الآن بوضوح وهذا هو الفصل Seqaence.

يجب أثناء كتابة معالجتك أن تتخيل رؤية فيلمك في فصول- أي في فصول أشبه بفصول الكتاب. ولنتحدث بشكل عام فإن الحدث يظهر في بداية الفصل ويختفي في نهايته- وكأنك تنهي الفصل في كتابك بنقطة. (أو أنك تستطيع أن تخلط أو تمزج بدلاً من الإختفاء، وسوف أتناول سبب هذه الإختيارات فيما بعد). يكون الفصل من ثم جزءاً محكماً من معالجتك أو من السيناريو أو من الفيلم.

طريقة تكوين الفصول

يحكم هذا الجزء المحكم من فيلمك ثلاثة إعتبارات أساسية:

1- **الزمن:**

يمكن للفصل الواحد أن يكون كل هذه المشاهد أو اللقطات التي تعرض فترة "متواصلة" من الزمن. عندما يكون هناك فاصل من هذا الجزء من الحدث المتتالي- أي عندما تأتي إلى نهاية سلسلة مستمرة من اللقطات

(*) جون بادي كارستيرز (1910-1970) عمل في بداية حياته السينمائية في انجلترا كمساعد مصور في عام 1931 أصبح كاتباً للسيناريو ومخرجاً في عام 1934. من أفلامه: خطة باريس- السفر بالليل- حادثة في شنغهاي- الرقص مع الجريمة- رمال الصحراء- عطلة نهاية الأسبوع مع لولو- عميل الشيطان. المترجم

المتوالية ثم عليك أن تحظو بحدثك لمدة خمس دقائق أو خمس سنوات بعد ذلك- تقوم بعمل إختفاء للفصل الأول ثم تقوم بعمل ظهور في الفصل التالي. إفرض أن لديك سلسلة من اللقطات تعرض لعدد من أجزاء طائرة تم تغليفها وخروجها من المصنع ثم تعرض أجزاء الطائرة هذه بعد فحص أغلفتها في أحد المطارات.

سوف يتم تقسيم هذه اللقطات إلى فصلين وتقوم بعمل إظلام تدريجي في الفصل الأول وظهور تدريجي في الفصل الثاني أو (مزج).

2- **الجغرافية**

يمكن أن تحكم الجغرافية الفصل مثلها مثل الزمن. على سبيل المثال قد يكون لديك مشاهد لهتلر وهو يصل إلى السلطة، وتخلصه من المعارضة ودعمه "بلقطات كبيرة" للصناعة الثقيلة، عملية تسليحه السري ثم في العلانية وهكذا.

ثم تقدم لنا مجموعة أخرى من المشاهد ماذا كان يحدث في انجلترا في ذلك الوقت (إذا كنت تتحمل ذلك)- كيف أن بعضنا كان يمتدح هتلر ويقرضه المال وكيف كنا نكره التحذيرات الملحة ومقاومتها والاستياء منها وهكذا. حسناً فإن هذين المجموعتين من المشاهد تصبح فصولاً مختلفة تحكمها الجغرافية عما يحكمها الزمن- وذلك لو جرت معالجتها بشكل منفصل. وإذا أخذت مع بعضها بأحداث متوازية بالتناوب (قطع متوازي كما نقول) عندئذ ستكون فصلاً واحداً يحكمه الوقت.

3- **الموضوع**

يمكن في الفيلم التسجيلي على سبيل المثال أن يكون لديك مجموعات من اللقطات تخفي موضوعاً معيناً، أو أركان موضوع يتبعها فصل آخر من المشاهد تتناول شيئاً آخر. افرض أنك تقوم بعمل فيلم عن "التعليم". يجب أن تحصي تاريخ طرق التدريس وتتبعه بقسم يتناول تعليم اللغة الفرنسية. سوف تقوم هاتان المجموعتان بتكوين فصلين محكمين ومنفصلين يحكمهما اختلاف الموضوع.

إن ما سبق هم الأنماط الثلاثة الأساسية من الفصول.

هل يكون الفصل قصيراً أم طويلاً؟

يمكن أن تكون الفصول قصيرة أو طويلة. كانت ذات مرة من المناسب أن تكون الفصول طويلة جداً ثم أصبحت الرغبة متعددة في تزايد الفصول القصيرة التي تطورت إلى مجموعات مركبة - أي سلسلة من الأحداث القصيرة.

في وقت ما كنت تشحذ ذهنك ليدور حدثك في ديكورات قليلة بقدر الإمكان ليس من أجل التوفير في بناء الديكورات بقدر أنها تؤدي إلى تقليل عدد الفصول ثم ما لبثت أن تقدمت النظرية حتى أنه كلما كثرت لديك الديكورات يكون من الأفضل لأنها تساعد على الإيحاء بالحركة وأن لديها ميزة أخرى وهي الرغبة في زيادة عدد الفصول. ويعتبر بالفعل تأثير عدد الديكورات على عدد الفصول قليلاً نسبياً فقد كان مجرد إتجاه.

يمكن أن تكون الفصول قصيرة أو طويلة- كما أرى- وفقاً لخيالك وشعورك ووفقاً لاحتياجات قصتك وربما وفقاً لإيقاع المطلوب فبالرغم أنك تستطيع أن تحصل على السرعة في الفصول الطويلة فإن احتمال السرعة أكبر في تحقيقه في الفصول القصيرة. وليست هذه السرعة من المرغوب فيها دائماً كما يبدو أن يتخيلها البعض. أما بالنسبة لعدد الديكورات التي يجب أن تعتمد عليها كلية قصتك فلماذا لا يجب عليك أن تضع في حسبانك مرة أخرى والآن التكاليف.

بعض مزايا تقسيم الفصل

من إحدى مزايا تقسيم فيلمك إلى أقسام محكمة أو فصول أنها تسهل الرجوع إليها ودراسة أجزاء فيلمك خلال العمليات الإبداعية المختلفة- في مرحلة المعالجة وفي سيناريو التصوير وفي المونتاج.

وأحد الأسباب التي تجعلني متحمساً في دفاعي عن "الدقة الاصطلاحية terminological exactitude" إنها تعمل على القضاء على الحيرة. فلا يعقل في معظم الأحيان أن الناس يعرفون جيداً الموضوع الذي يعملون فيه يمكن أن تصيبهم البلبلة لمجرد عدم الإهتمام بلغتهم التقنية. ولذلك فإنك عندما تقسم معالجتك والسيناريو إلى فصول فإن مثل هذه الملاحظات التالية سوف يتم فهمها بشكل أكثر والعمل بها.

"الفصل التدريبي طويل للغاية في الجزء الأوسط ويمكن عمل إختفاء تدريجي في الاستعراض العسكري".

"في الفصل الثاني الخاص بكوخ الجبل يبدأ ببطء. ليس هناك شيء حيوي في الإثني عشر مشهداً الأولى. لماذا لا تبدأ بدخول "إدوين"؟

يمكن أن يتخيل المرء الفصل ككل ويمكن أن يوجه الانتباه بإشارة سريعة إلى ما يجب أن يجري مناقشته وإصلاحه.

الفصل الثامن
سيناريو التصوير

الجانب التقني

أخيراً نصل إلى السيناريو أو سيناريو التصوير، النسخة التقنية النهائية والمنقحة لمعالجتك.

من الأهمية القصوى- إذا أردت أن يكون كل واحد مهتماً لأن يفهم كيف تتصور الفيلم الذي سوف يجري تصويره- يجب عليك أنت وزملائك أن تسيطروا على رطانة حرفتنا ويجب عليكم جميعاً أن تستخدموا نفس الكلمات لنفس الأشياء. (أنا أعلم أنني قد قلت ذلك ولكني كممارس للدعاية فإنني أدرك قيمة التكرار)

حركة الكاميرا

أول كل شيء هو حركة الكاميرا. حركات البان والرأسية وللأمام وللخلف.

تتحرك الكاميرا في بان بحركة أفقية إلى "اليمين" أو إلى "الشمال". وليس من المهم القول إذا كانت الحركة إلى اليمين أو إلى الشمال. ولكن إذا كان رسماً تخطيطياً للديكور أو مكان التصوير أو بشكل آخر إنطباع ذهني للمشهد كله مع كل ما يحيط به وبالمثل خلفيته فسوف تعرف جيداً ما يكفي إذا كنت ستقوم بحركة بان إلى اليمين أو إلى الشمال. وقد تقول في هذه الحالات أيهما تكون. إنه من الممكن أن تتحاشى البلبلة إذا وضعت ذلك في إعتبارك جيداً.

والآن فإن الكاميرا لا تتحرك حركة بان إلى أعلى أو إلى أسفل في حركة عمودية- إنها تتحرك رأسياً إلى أعلى أو إلى أسفل TILT. يستخدم معظم المصورين كلمة بان PAN من أجل كلمة رأس، وأنا أكثر من مرة أسأت فهم ما كان يقترحه المصور الذي يعمل معي لأنه استخدم الاصطلاح الخطأ.

وفي النهاية عندما تتحرك الكاميرا على عجل فإنها تروح وتجيء IT Tracks. وهناك كلمة أخرى لذلك- عربة Dolly- ولكني أفضل أن أنساها. ورغم أن الكاميرا لا تتحرك دائماً على قضيبين فإنها عادة ما تفعل هذا وإنني أجد هذه الكلمة التقنية المبكرة أكثر إرضاء من الكلمة التافهة العربة الصغيرة Dolly. ولذلك فإن الكاميرا

تتحرك على قضيبين إلى الأمام وإلى الخلف وإلى اليمين أو إلى الشمال- بشكل قطري. ويحدد السيناريو الكامل تقنياً ما تفعله الكاميرا. وهناك شيء آخر- إن الكاميرا في لقطة واحدة تقوم بأكثر من شيء من هذه الأشياء أو تقوم بها جميعاً.

وعلى سبيل المثال يصل جورج إلى الباب ويتقدم إلى المائدة فتتحرك الكاميرا إلى الخلف معه. ثم يذهب إلى النافذة وقد تتحرك الكاميرا في بان معه. وعندئذ ينظر جورج إلى أسفل إلى شيء على المائدة بالقرب من النافذة وتتحرك الكاميرا إلى أسفل ومن ثم تتحرك إلى الأمام.

الكاميرا المتحركة ذات منافع كثيرة- وهي من أعظم القوى في دخيرة خصائصنا التقنية. إستخدمها بحرية ولكن ليس بشكل مستمر لأن في إمكانها أن تصبح لهوا يثير الغيظ. إن غرض الكاميرا المتحركة هو في الأساس لتركيز الانتباه على ما يتحرك ولكننا في بعض الأحيان نحتاج إلى راحة بصرية – حتى نعلم فقط أين نحن. الخلفية غالباً ما تكون جزءاً من الجو العام لفيلمك.

أبعاد الكاميرا

حيث أننا نتحدث عن موضوع الكاميرا فانا أريد أن أتناول لبعض الاصطلاحات التقنية الأخرى التي أصر دائماً على أهميتها. وهي هذه التعبيرات التي تعطينا التعريف "المحدد" لما نسميه أبعاد الكاميرا وهي التعبيرات التي توصل بشكل دقيق حجم ومقادير ما تريد أن تصوره.

من خلال تجاربي وجدت أن ثمانية أبعاد للكاميرا تعتبر كافية. ولا يبدو أنها في حاجة إلى الكثير لتعلمها، إلا أن كثيراً من كتاب السيناريو يستخدمون أربعة فقط- ثم ما يلبثون أن يصيحوا بالشكوى عندما يسيء المخرج فهمهم. بالطبع لا يحلم لبعض المخرجين أبداً بالانتباه إلى تعليمات السيناريست الخاصة بالكاميرا. وفي الغالب فإنني لا أميل إلى كونها تستحق الإلتفات لها، وأحياناً أيضاً يكون للمخرج أسلوباً خاصاً به ولم يحاول كاتب السيناريو أن يوفر له هذا أو دراسته. ولكن كل هذه الأمثلة للحرفية الزائفة هي كسل عام ونقص في التعاون وفريق عمل سيء. يجب أن يقوم كاتب السيناريو والمخرج بمراجعة سيناريو التصوير مع وجود تخطيطات الديكورات أمامهم. ولكن هذا مجلس شورى للكمال نادراً ما يحدث.

والآن نتحدث عن أوضاع الكاميرا الثمانية الخاصة بي. فلنبدأ بالقريب جداً ونعود إلى "اللقطة البعيدة" Distance shot.

1- أقصى ما تستطيعه الكاميرا هي لقطة قريبة جداً BIG CLOSE UP – عادة ما تختصر إلى ل. ق. ك B.C.U وعندما يشير المرء إلى ل.ق.ك. لوجه شخصية فإنه يعني لقطة قريبة كبيرة جداً تملأ الشاشة بوجه الشخصية ويقطع الكادر أعلى الرأس وأسفل الذقن- أو حتى أقرب.

إنه من الصعوبة تكوين ل.ق.ك. بشكل يرضي داخل الكادر المستطيل للكاميرا السينمائية ولذلك يتم الاحتفاظ بها بوجه عام لمناسبات التركيز الخاص على رد الفعل الذي يظهره تعبير الوجه.

2- لقطة قريبة CLOSE UP – وإختصارها ل.ق. بالنسبة للوجه فإنها تشمل من الكتفين إلى أعلى من ثلاث أو أربع بوصات فوق الرأس. هذه هي اللقطة القريبة المعتادة بعكس ل.ق.ك. التي لا نستخدمها تقريباً بكثرة.

وعندما نطبق إصطلاح "اللقطة القريبة" من أجل تسكين حركة الأشياء فإنه يعني لقطة قريبة بما يكفي لإثبات الشيء المعروض بشكل واضح وقريب.

من الواضح أن القرب لهذه اللقطات يمكن أن يتنوع ولكن حيث توجد الآلاف من الأشياء التي تريد الاقتراب منها فمن المستحيل أن تساير التنوع في محيط كامل من الجمل التقنية الموجزة. والذي أراه أن هدف

هذه المصطلاحات التقنية هو جعل العمل أكثر سهولة وليس أكثر صعوبة- وأعتقد أننا يمكن أن نحمد الله لأننا لم نكن ندرس النمل لأنني أفهم أن هناك أكثر من 10000 إسماً مختلفاً للنمل.

ولهذا فنحن من أجل الأشياء الساكنة قمنا بتصميم "اللقطة القريبة" ثم ندخل في التفاصيل التي ليست لديها مزايا إختصار الوقت لاختزال المصطلحات التقنية الدقيقة. إن أي مؤثرات خاصة عليك أن تصفها بكلمات إضافية مثل:

أ - لقطة قريبة لأعلى ساعة الحائط بالقطع أسفل الشكل على الوجه وتشمل الحيلة على الجزء الأعلى ... أو

ب- لقطة قريبة للكتاب مفتوح تعرض لنا فقط الجزء الأسفل ليد رجل يخطط بقلمه الفقرة الأخيرة على اليسار.

هذا مجهد للغاية ولكنه ضروري جداً. أتوقع أن البعض منكم الذين ليس لديهم خبرة في السيناريوهات التفصيلية يبدأون في رؤية قيمة "المعالجة" كوثيقة سهلة القراءة لا يقطعها كل هذه التعليمات التقنية.

هناك نوع آخر من اللقطة القريبة:-

3 - لقطة قريبة متوسطة- ل.ق.م. هو إختصارها. لا يستخدم هذا التعبير غالباً في السيناريوهات ولكن يجب إستخدامه إنه من أكثر الأنماط شيوعاً للقطات الأشخاص القريبة ويسمى عادة بشكل غير واضح "لقطة قريبة". إن اللقطة القريبة المتوسطة لشخص تكون من خمس إلى أربع بوصات فوق الرأس حتى أعلى مستوى المرفقين بالضبط.

عندما يشاهد المرء لقطة قريبة مزدوجة لاثنين من الأشخاص فهي عادة ل.ق.م.

وقد اخترع التقنيون المحترفون غير المدققين تعبير "لقطة لإثنين "Two shot" ولكنه ليس كافياً سوى أنه شيء بدائي. إنك تستطيع أن تقول:" يجب أن نصور هنا لقطة لإثنين لجورج ومارجريت. والآن ماذا ستكون؟ قريبة إلى حد ما؟. سليم، ثم- نصور لقطة قريبة متوسطة". فتعبير "لقطة لإثنين" تعبير مستخدم ولكنه ليس دقيقاً.

4- والآن نبعد قليلاً من اللقطة القريبة المتوسطة- إلى لقطة متوسطة قريبة واختصارها ل.م.ق. وهذه جملة تقنية أخرى مهملة. فهي تصف واحدة من أبعاد الكاميرا المستخدمة لأنك تستطيع أن تضع ثلاثة أشخاص في ل.م.ق. فتقطع أسفل الصورة إلى حيث ما بين ركبهم وخصورهم. وهذه أيضاً حجم مناسب لمشهد طويل بعض الشيء بين شخصين.

عندما يستخدم كاتب سيناريو حريص تعبير ل.م.ق. بدلاً من لقطة متوسطة فقط فهو يعني أن الحدث حميمي بشكل عادل بحيث أنه يريد من الجمهور أن يرى تعبير كل منهما في نفس الوقت.

5- اللقطة المتوسطة والاختصار ل.م.. وهذه أكثر اللقطات استخداماً ويجب أن أقول أن في إمكان أربعة أشخاص أن تحتويهم ل.م. وعندما أقول "بسهولة" فأنا أعني بالنسبة للمخرج والمصور اللذين يعرفان عملهما.

أنا أعرف بعض المخرجين والمصورين الذين لا يستطيعون مواجهة مشاكل وضع أربعة أشخاص بشكل طبيعي في ل.م. ومن ثم فإنهم يحركون الكاميرا على الخلف لما يتخيلون أنه من أجل "الأمان". إنه من الأسهل ومسافة أفضل لثلاثة أشخاص. ليس من السهل أن تكون تكويناً بصرياً جذاباً ولكنها مسافة عملية- تقطع الركبتين تقريباً.

6- لقطة عامة متوسطة- ل.ع.م. وهي تشمل الشخص كله مع بوصات قليلة من مقدمة الكادر وبوصات قليلة فوق الرأس. ويمكن لسبعة أو ثمانية أن تشملهم ل.ع.م. ولكن سوف يحتاجون حركة ماهرة وبروفة دقيقة. إذا كان من الضروري أن تقترب الكاميرا نسبياً من الأشخاص في ل.ع.م. فهي تستحق جهداً مضاعفاً.

7- اللقطة العامة long shot- واختصارها ل.ع. وهي الطريقة التي يصنف بها وضع الكاميرا منظراً واضحاً لمجموعة كبيرة من الأشخاص بمكان رحب للتحرك فيه- ولنقل حجرة واسعة بعدد كبير من الناس فيها بمقدمة كادر للكادر كبيرة.

سوف يعرف كاتب السيناريو الذي لديه تقنية جيدة بشكل عام شيئاً عن الكاميرا وصعوبة عمل تكوين بصدى بشكل مرضي للقطة عامة حقيقية ولذلك فقد يضع بعض الاقتراحات لما يمكن وضعه في مقدمة الكادر للمساعدة في تكوين الصورة- شيء يزيد من قيمة المشهد أو شيء يمكن أن يكون رمزياً.

8- ويمكن أن نطبق على آخر وضع للكاميرا لقطة بعيدة أو لقطة عامة جداً Distance shot or Avery long shot. وتستخدم هذه في الواقع لوصف اللقطات العامة حيث يجب تغطية حدث كبير كاسح مثل فرسان ينطلقون بخيولهم، مشاهد معارك، متسلقي الجبال، أو لقطة استعراضية ضخمة في ديكورات ضخمة جداً حيث يدور الحدث بعيداً عن الكاميرا. وكانت اللقطة البعيدة في الماضي تسمى لقطة الأفعى Vista ولكن يبدو أن التعبير لم يعد متداولاً. ما زلت أحب تعبير "لقطة الأفق "vista" لأنه أكثر دقة من تعبير "لقطة عامة جداً" الثقيل. ما يجذبني هو الطعم الإيطالي مثل كلمة سيناريو Scenario- خاصة عندما ينطقها بشكل صحيح سيسل هيبورث شيناريو Shenahrio. ولكن vista ليست لها الصبغة الجمالية في إمكانية تذكيرك بالفيلا الصغيرة الكئيبة المنظر التي تسمى "بيلافيستا". وأنا لست أريد أن أكون دوجماطياً هذه المرة- استخدم ما تحب وبعد عشر سنوات سوف نرى ما نراه.

أن أعرف جيداً أن الأفلام الجيدة يمكن عملها دون استخدام كل هذه الجمل التقنية حسب تعريفها بالضبط ولكن أدعى أنه في معظم هذه الحالات يمكن توفير الوقت وتجنب البلبلة عن طريق كاتب السيناريو والمخرج والمصور وبعض الآخرين بحيث يتكلم الكل لغة واحدة. لن أستغرق وقتاً أكثر من ذلك في إقامة قضيتي ولكن أستطيع أن أؤكد لك أن مجمل العمل الجيد إنما ينتج عن هذا الفهم للجمل التقنية- يضطرك أيضاً إستخدامها في التفكير في الأشياء بدقة وحصافة.

علامات أدوات الربط السينمائي

هناك كلمات تقنية أخرى قليلة يجب أن يعرفها كاتب السيناريو. إنني بحاجة فقط إلى أن أشير إليها بإيجاز شديد بما أنها كلها معروفة جيداً وليس هناك تشابه أو لبس في واحدة منها. وهي:

1- ظهور تدريجي Fade in وهذا هو الظهور التدريجي للمشهد من الإظلام. ويستخدم هذا في بداية الفصل رغم أنه ليس ثابتاً. أحياناً يقوم بعض كتاب السيناريو بكتابة "ظهور بطيء slow fade in وذلك للتأكيد على التغير الكامل للخلفية أو الموضوع أو مرور وقت طويل.

2- إختفاء fade out- الإختفاء التدريجي للمشهد. وهذه هي الخاصية التي يجرى استخدامها لتشير إلى نهاية الفصل أو الفيلم نفسه. وعامة يتبع الإختفاء التدريجي البطيء ظهور تدريجي بطيء.

3،4- إنفتاح قزحية العين Iris in وإنغلاق قزحية العين Iris out ونادراً ما يتم استخدامهما. أصبحا شيئاً قديم الطراز. ولكني مازلت أعتقد أن هناك بعض المناسبات يمكن إستخدام فيها هذه الخاصية بشكل مؤثر- على سبيل المثال في أن هناك بعض المناسبات يمكن إستخدام فيها هذه الخاصية بشكل مؤثر- على سبيل المثال في أي فيلم قديم لشابلن عندما يسير الرجل الصغير متأرجحاً في الطريق مبتعداً عن الكاميرا وتبدو حدقة عين الكاميرا وهي تغلق حوله. واعتاد شابلن في بعض الأحيان أن يفتح حدقة عين الكاميرا في بداية أحد الفصول في ل.ق.م. تحيط بمسافة أقادم قليلة ثميفتح الحدقة إلى ل.م. كاشف بأن المشهد ليس بالمرة ما كان متوقعاً. ومن العادة تنميط كل تعليمات الكاميرا هذه في حروف كبيرة. إنني أذكر أنه

منذ سنوات عديدة جاءني ممثل ومعه السيناريو الذي كان تسلمه حينئذ وقد تهلل لكل شيء خاصة بما ظن أنه أكثر العناوين سحراً– "تفتح حدقة العين".

المزج Dissolve أو الخلط Mix– وهو يعني الخلط التدريجي لمشهد بآخر– على سبيل المثال "لقطة بعيدة" لكوخ وما يحيط به من أطراف البلدة مغطاة بالثلوج تمتزج بنفس المنظر في الربيع– أو لقطة عامة لجزء من أحد المصانع وقد امتلأ بالماكينات يمتزج على ل.م.ع. لماكينة واحدة ومزج على جزء أقرب لحركتها الآلية– أو مشهد لأطفال فقراء يتنزهون في شارع حقير ثم مزج على أطفال أثرياء يتنزهون في حديقة لينسنجتون في عرباتهم الصغيرة تدفعها مربياتهم. فالمزج بوجه عام يستخدم لعمل إنتقال سريع بعكس الإختفاء التدريجي الذي يعطي تأثيراً بالنهاية أكثر ويوحي بانتقال أطول في الوقت والمكان.

أعتقد أن هذه هي كل الجمل التقنية التي يجب أن تكون في مفردات كاتب السيناريو– وهي في جملتها حوالي عشرون فقط ولا تستدعي أن يسأل الكاتب كثيراً عنها. مع ذلك يتهرب الكثير جداً من كتاب السيناريو من هذا العمل القليل الجهد.

أذكر مرة أنني كنت أعمل مستشاراً للسيناريو لإحدى المؤسسات وتلقيت دعوة للغداء من روائي مشهور جداً تعاقد لكتابة سيناريو لنا. ما أثار حفيظتي هو سبب التعاقد معه لكتابة السيناريو في حين أنه يوجد العديد من كتاب السيناريو القادرين الذين على أية حال كان يتم استدعاؤهم لتنظيف ما يقوم به الروائي أو الكاتب المسرحي من قاذورات.

كان غداء ظريفاً انتهى بتدخين السيجار واحتساء بعض الخمر. وعلم مضيفي أن لدي موعداً آخر بعد عشرين دقيقة عندما بدأ بالحديث عن الغرض من الدعوة فقال:" إنني أرغب في أن تخبرني كيف يكتب السيناريو؟".

حسناً إنه ليس من السهل كما يبدو هكذا وإنني أخشى أن العديد من الكتاب الناجحين في مجالات أخرى ليس لديهم معرفة مسبقة كافية عن الصعاب أو تواضع كاف ليدركوا أن صناعة الأفلام السينمائية هو عمل تقني يجب أن يعرفوا عنه الكثير قبل أن يضعوا أنفسهم في مكانة كتاب السيناريو(*).

التتابع

بعد الانتهاء من هذه النقط التقنية الأساسية أريد أن أستمر مع بعض التعبيرات التي تتعلق بالسيناريو.

التتابع: التتابع الجيد هو تلك الصفقة في السيناريو حتى يكون الحدث إنسانياً ويتدفق بسهولة وليس هناك حادثة تصدم المرء أو تفسد الإحساس العام الذي يريد أن يبثه الفيلم في نفس الجمهور.

هذا هو الأمر الذي يجب أن تبدأ بمراقبته في إعدادك لمعالجتك بحيث تستطيع أن تعالج السلبيات في السيناريو.

لقد قلت خلال كتابة "المعالجة" أنه يمكن أن تقوم بتجربة أفكار جديدة وبالتأكيد من ضمن حالات الأفكار الجديدة " continuity links " روابط التتابع في نهاية الفصل وبداية الفصل التالي.

---

* هذه المشكلة تعاني منها السينما المصرية أيضاً منها السينما المصرية منذ الخمسينيات من القرن الماضي. فهناك بعض الأدباء اللذين يكتبون الرواية او المسرحية أو القصة القصيرة يحاولون أن يقحموا بأنفسهم في مجال كتابة السيناريو بنفس التقنية التي يكتبون بها أعمالهم الأدبية المسرحية فتلقي أعمالهم الفشل الذريع وذلك طمعاً في المال والشهرة.

دعني أشرح لك ما أعنيه "بروابط التتابع" عن طريق بعض الأمثلة:

1- شاب فرنسي في حركة سرية يلتحق بمنظمة سياسية يحصل على بطاقة عضويته وينظر إليها في رضاء.

المشهد التالي في إدارات الجستابو حيث تصدر التعليمات بمراقبة الشاب ومعرفة زملائه وفي النهاية القبض عليه.

بدون شك فإن خاصية التتابع التي نقبلها هنا هي "المزج" من "لقطة قريبة" لبطاقة عضوية الشاب إلى كتابة إسمه في دفتر تقارير رجل الجستابو بعنوان "أعضاء الجماعة". المشهدان غير مقنعين لأي واحد لديه معرفة لأن العميل السري لا يحلم بأن يحمل معه بطاقة عضوية حتى في فرنسا قبل الحرب وأنه من المحتمل أن يدرج تحت إسم مستعار nom-de guerre. ولكني تركت المشهد كما هو كنوع من الخطأ أو سلسلة من الأخطاء. فمن المحتمل أن يرتكب هذا الخطأ أحدهم في مسودته الأولى في المعالجة وقد تقوم باصلاحه أو التخلص منه في مسودة تالية أو في السيناريو نفسه. إنه نوع من الشيء قد يضيعه كاتب المعالجة في مسودته وحتى بإدراكه الأخطاء في الوقت المناسب بدلاً من أن يحمّل نفسه عبئاً في هذه الفترة الإبداعية الخاصة بوضع العلامات. فهو يعلم بأنه سيكون هناك إجتماعات للقصة ويمكن أن يساعده الآخرون بحلولهم.

مثال آخر لروابط التتابع:

2- يحظى الماركيز بيانفندى بولادة إبن له خلال الاحتفالات التي يحضرها ملك إسبانيا. ولإحياء ذكرى الحادثة يغرس الملك شجرة. هناك مرور عشرين عاماً بين هذا المشهد والمشهد التالي حينما نرى الماركيز بيانفندى الشاب في أرض بلده.

خاصية التتابع المقترحة هي الشجرة – في البداية كشجيرة ثم بعد عشرين عاماً بنفس الخلفية المتعارف عليها.

من المحتمل أن تسأل نفسك كيف يمكن التعامل مع الشجرة. ولا يجب أن يشغل السيناريست نفسه كثيراً بمشاكل الإنتاج، يجب أن يضعها في ذهنه دون أن يصر على ثمرة البندق التي لا يمكن كسرها بسهولة. حتى إذا كان عاجزاً عن حل هذه المشاكل بنفسه فهو عادة قادر على أن يقرر عما إذا كان يمكن حلها.

في هذه الحالة إذا كانت شركة غنية فإن عشرة من الرجال يمكن أن ينقلوا شجرة عمرها عشرون عاماً وغرسها في نفس المكان ويقوم الخبراء بوضع اللمسات الأخيرة لها بطلائها أو بكسائها بمعجون، وحشائش حقيقية أو صناعية وهكذا بحيث تبدو كما لو أنها نمت هناك منذ عشرين عاماً.

إذا كانت وحدة هواة أو شركة إنتاج سينمائي سريع فقد يقوموا بتصوير المشهد الثاني أولاً لشجرة عمرها عشرون عاماً ثم يقومون بغرس الشجرة الصغيرة في مكان خال- أو من المحتمل أكثر من مجرد تغيير الزاوية قليلاً وذلك بالتحرك من القطعة الجرداء حيث تم الغرس الأساس إلى التحرك لزاوية أخرى تشمل الشجرة ذات العشرين عاماً في المقدمة.

على كل حال هناك مثلان "لروابط التتابع" والآن رواية أخرى للتابع وربط الفصول. يجب ألا "تقفز" من فصل لآخر ولكن "إنزلق"- يجب أن يكون هناك دائماً إنتقال ناعم من نهاية الفصل إلى بداية الفصل التالي.

إنني أقترح هذا كقاعدة لك ولكن مثل كل القواعد يمكن كسرها إذا كان هناك سبب جيد لعمل هذا. وعند لفظ الكثير من هذه القواعد التي يتخذها التقنيون من الشباب كشيء مقدس فإن الدهشة تصيبني أحياناً للموقف المعاكس المصدم حينما أكسر نفس القواعد – من أجل أحد الأغراض.

أثناء العمل في أحد الأفلام من بطولة ليزلي هوارد إرتبطت بأن أكون مستشاراً من الوجهة التقنية. كان يريد أن يقوم بعمل مشهد بطريقة معينة ودهشنا للتعنت والثورة الصريحة من العاملين لما حدث للقطة المقترحة.

والتفت إليّ وسألني تقريباً بشكل رسمي إذا كنت أوافقه على اللقطة. فأكدت له أنني أوافق ثم خاطب الثائرين بقسوة نادرة وانتهى قائلاً:"إنكم جميعاً تقليديون منتفخوا الأوداج- إنني مندهش لأنكم لا تأتون إلى الاستوديو بملابس السهرة".

وبينما كان يقوم بتوصيلي في تلك الليلة أشار ليزلي على سخرية وضعي في الخلاف قائلاً بأني كنت مستشاره التقني وكنت أسانده بينما معظم الثائرين كما أعلن تعلموا مبادئهم التقنية المحددة من مقالاتي الصغيرة عن حرفة السينما.

كانت كلمة "المحددة" هي التي استخدمها وكانت عطفاً منه لأنه كان يستطيع أن يقول "الدوجماتيتية".

وقصة أخرى تتعلق بليزلي هوارد. في عام 1939 كان في هوليوود وكان متردداً في الدخول في الإنتاج بغرض أن يصبح مخرجاً متفرغاً. كان قد أصبح المنتج المشارك لأحد الأفلام التي ظهر فيها. وعكف عن العمل في السيناريو مع السيناريست والمخرج وفي النهاية "وافق عليه" الرؤساء الكبار لشركة الإنتاج، وطبعوا النسخ وعلى ظهر كل صفحة ختم تحذير بأن التبديل أو التحريف في هذه النسخة المعتمدة سوف يعتبر بمثابة إهانة تتضمن السخط بما يصيب المعتدين أنفسهم بوصفهم من القائمة السوداء في جميع إستديوهات هوليوود.

ذهب ليزلي لمقابلة منتجه بسبب تحريم التبديل. وسأله:"هل هذا يعني أنه منذ اليوم الذي تم فيه الختم يجب أن نتوقف عن التفكير في فيلمنا من ناحية البناء والإبداع بحيث أننا لا نحاول أبداً تجويده؟".

غضب المنتج من طريقة ليزلي البريئة والتهكم الخفي وأجابه قائلاً: "هذا يعني أن تتمسك بالسيناريو".

فقال ليزلي وهو يفتح نسخة السيناريو ويشير إلى أحد المشاهد:"حسناً إنني أدركت تواً أن هذا المشهد هنا خطأ تماماً لأننا جميعاً لاحظنا نقطة حيوية وفيما بعد فإن هذا المشهد- يمكن أن نجعله أكثر إقناعاً إذا... فقاطعه الرجل المهم في حدة:" كلن يجب أن تكون قد فكرت في ذلك من قبل"*.

وهذا هو كل ما حدث. إستمر الإنتاج. وعندما أثيرت هاتان النقطتان قام ليزلي ومخرجه والسيناريست بإيجاد حل أرضى الجميع ولكن كل مرة كان يجب عقد إجتماع تضمن تعطيلات مكلفة وبعض السخط المثبط للهمم وكمية معينة من ردود الاتهامات.

ماذا كانت النتيجة؟ قرر ليزلي هوارد أن الفنانين والحرفيين المخلصين لا يستطيعون عمل أفلام في هوليوود ولذلك ذهب إلى إنجلترا حيث كانت له هناك مطلق الحرية. وحيث أنه وجد طريقه في استوديوهاتنا فكان يعمل أحياناً بمنطق المحاولة والخطأ وكان في أغلب الأحيان يستغرق وقتاً طويلاً في ذلك- أطلقوا عليه leisurely Howardأي هوارد الكسول أو المتمهل- تعلم مهنته الحديدة وأكثر من ذلك استطاع أن يجد المبرر لنفسه.

ماذا كانت نتيجة ذلك؟. وضع ليزلي هوارد مستوى من التكامل الفني أصبح علامة للأفلام البريطانية ومنذ ذلك الوقت فإن فناني وحرفيي هوليوود أصحاب الضمير أصبحوا يقومون بدراسة أفلامنا السينمائية ويتمنون الذهاب إلى بريطانيا للعمل معنا.

هل تظن أن ليزلي هوارد كان على حق؟ بالطبع كان. على حق ولكن هناك شيئاً يقال للمنتج. كانت قاعدته حكيمة بنيت على خبرة الفنانين(*) والمخرجين والكتاب والمصورين والآخرين فكلهم يريدون عمل تغييرات. أما مكان الخطأ لديه فكان في تشدده بقاعدة وطقوس المحيطة بها- الختم الأحمر.

* المنتج هنا على حق لأن الكوارث الفنية كثيراً ما تحدث أثناء التصوير وذلك نتيجه لما يحدث للسيناريو من تغيير بالحذف والإضافة. ومن الأفضل دائماً مناقشة السيناريو ومراجعته أكثر من مرة قبل البدء في التصوير. (المترجم)

فالسيناريو النهائي لا يجب التغيير فيه إلا في حدود التفاصيل الصغيرة. ففي أي شيء لا يمكن القيام بتغييرات أساسية بشكل عشوائي.ولكن نقول بشكل عام أنه يجب الثقة بثالوث الكاتب والمخرج والمنتج المساعد في مسايرة التغييرات وإذا كانوا حكماء فإنهم سوف يستشيرون مونتيرهم.

ومع ذلك فإذا لم يوافقوا "عندئذ" فإنهم يستدعون المنتج دون رسميات أو تعطيلات مكلفة وخلافات ونفوس سيئة قد تنتج عن الإجتماعات الرسمية- سوف يستقبلهم كأب صغير وزميل وصديق.

(*) يقصد هنا بكلمة Artists الممثلين

الفصل التاسع
الحـوار

الأنواع المختلفة للحوار

ما هو الفرق بين حوار مكتوب لرواية أو قصة قصيرة أو مسرحية أو تمثيلية للراديو وبين حوار الأفلام السينمائية؟. ففي الرواية عادة يكون للحوار مذاق أدبي لأن الروائي أديب ويجد أنه من الصعوبة أن ينتقل من أسلوبه الأدبي والوصفي إلى حوار الحياة العامة. يحدث هذا للأسف ولكن من الخطأ أن يجده المرء في كل الروايات. وحيث أن حوار الروائي غالباً ما يكون جيداً في القراءة وجيداً في رسم الشخصية إلا أنه ليس نفس الشيء تماماً في حوار المسرح أو السينما الجيد. وبصرف النظر عن صعوبة الانتقال من الوصف الأدبي إلى الحديث الطبيعي فإن حوار الروائي متأثر أيضاً بحقيقة أن الرواية قد وجدت للقراءة في صمت وليست تتلى بصوت عال للعامة. (إعتاد ديكنز أن يقرأ رواياته بصوت عال ولا بد أن يكون ذلك قد أثّر على كتابة حواره إنني أتعجب إذا كانت أكثر قابلية للقراءة بهذا المعنى من روايات ثاكري(*) وترولوب)(*). ولا يحد الروائي أيضاً الزمان أو المكان. إنه يستطيع أن يتجول بحرية في حين أن الكاتب المسرحي عليه أن يضع مسرحيته في نحو ساعتين ويجب أن ينهي الكاتب السينمائي فيلمه خلال 100دقيقة تقريباً.

ويميل كاتب القصة القصيرة في حواره لأن يكون أقل أدبياً وأقل إطناباً. ليس لديه وقت طويل جداً. يوزن الحوار معه بعناية وتنقيح وأعتقد أنه يعكس الحياة أكثر من حوار الروائي.

يتوقف كاتب الإذاعة "أساساً" على حواره- وبأية حال ليس لديه أي من المساعدات البصرية التي لكاتب المسرح أو السينما. ولكن لا يأتي له عمله إلا بالقليل وهو سريع الزوال. ولا يكاد المرء أن يتوقع أن يصقل مثل عمل كاتب المسرح أو كاتب السينما. وليس أن كاتب المسرح يحصل على أجره بعد قبول مسرحيته ولكن عندما تنجح مقامرته فإنه يحصل على أموال ضخمة.

أما بالنسبة للإختلاف بين حوار الكاتب المسرحي والكاتب السينمائي فهو ليس في الواقع كبيراً كما يدعى بعض كتاب السينما. فحوار كاتب السينما متوتر ولكن كاتب المسرح لديه ميزة ثلاثة أو أربعة أسابيع للبروفات (وهو وقت على أي حال قصير جداً) تعقبه فترة يمكن أن يحدث خلالها أي شيء في حواره أثناء تجربته على جماهير مختلفة ليلة بعد ليلة- أظن من مزاياه ست حالات من بين عشر. فالمسرح في محدوديته في تغيير الديكورات والفيلم بإمكانياته غير المحدودة في التغيير فينتج عن هذا بالطبع إختلاف في التقنية في تطور القصة والبناء الدرامي. فالمحدوديات والحريات تؤثر في الحوار بطرق معينة- ولكن ليس إلى المدى الذي يجعل من الصعوبة لكاتب المسرح وكاتب السينما بأن يتبادلا الأماكن ويكتب كل واحد حوار الآخر.

بعض الإلماحات عن كتابة الحوار- باستطراد

(*) وليم ماكبيس ثاكري (1811-1863) من أشهر الروائيين الانجليز المعاصرين للروائي تشالز ديكنز ومن أشهر أعماله: سوق الغرور- هنري إزموند - باري ليندون.

(*) أنتوني ترولوب (1815- 1882) أمه هي الروائية فرانسيس تروبوب ولكنه حقق شهرة أكبر من أشهر رواياته دكتور ثورن- الوصي- منزل ألينختون الصغير- أخر أخبار بارسل.

وبالانتهاء من التحليل الموجز السابق هناك دروس معينة يجب أن يشتقها كاتب الحوار السينمائي. يجب أن يتجنب الأسلوب الأدبي. يجب أن يكتب كما يتكلم الناس حتى ولو كان في حاجة إلى الصقل. يتحدث بعض الناس الانجليزية أفضل من الآخرين- دع ذلك ينعكس في حوارك. سوف ينتج عن ذلك أن معظم شخصياتك تتحدث دون قواعد نحوية بدرجات متفاوتة فلا تتدخل في ذلك- فاللهجة الطبيعية السيئة من الناحية النحوية يمكن أن تكون معبرة ومميزة للشخصية ولا يجب تصحيحها إلا إذا كانت عسيرة الفهم. ولكن قبل أن تقرر بصعوبة جملة عن الفهم تأكد أن أدوات الربط سليمة. وأهمية أدوات الربط واضحة في قصة أوسكار وايلد. كان يعمل في مكتبه فترة الصباح كلها عندما أتت إليه مدبرة المنزل بغذائه. فسألته قائلة: "هل قمت بعمل جيد في الصباح يا مستر وايلد؟ "فأجاب: "رائع لقد حذفت فاصلة". وعندما أتت له بشاي ما بعد الظهر سألت عن سير العمل. أجابها وايلد: "في الواقع حسن جداً لقد أعدت وضع الفاصلة مرة أخرى"(*).

يمكن إستخدام الفواصل وعلامات الترقيم والفواصل المنقوطة والنقط والشرط بكثرة إذا كانت سوف تساعد قارئك على الفهم والنطق حسبما تريد.

هناك عملية ترجمة بعض كتاباتك الأدبية إلى الكلام العام وذلك باختصار الجمل مثل "لا تفعل- سوف لا – لم يملك – أنت سوف. أنت قد – أنت تملك"(*) ولا كتوم بهذه الإختصارات إلا بعد أن تنطق هذه السطور لنفسك بكلى الطريقتين، وعندئذ سوف تكون قادراً بأن تقرر إذا كان يجب الاختصار أم لا. هذا مهم للغاية ويساعد جداً على التخلص من الناحية الأدبية للحوار.

وتعتبر خاصية حوارك مسألة حيوية – إذا كنت تريد أن تكون شخصياتك حيوية. وعلى نحو لا يمكن إنكاره "يمكن" أخذ سطر من إحدى الشخصيات ويعطي لشخصية أخرى ويظل يناسبها، فنحن نحاسب على التأثير الكلي. يتم رسم الشخصيات حسب العديد من المقومات مثل الخلفية التعليمية والاجتماعية والمعتقدات الدينية والشخصية الذاتية وعديد من الصفات والاهتمامات والجوانب الغريبة. الجنود والبحارة والأطباء والعلماء والقساوسة والأحرار والاشتراكيين والمحافظين وأصحاب الملايين والمجرمين والمحامين والنباتيين والصيادين وصائدى الجوائز والشعراء والساقطات والفلاحين والمصدورين ليسوا كلهم متشابهين ولكن هناك الكثير من الاهتمامات في حياتهم التي تلون نظرتهم للحياة وكلامهم. فكر في الأطباء في مسرحية "حيرة طبيب"(*).

تجد أن كل الأطباء مختلفون ولكن هناك تشابه مهني في كثير من نظرتهم للحياة وطريقة كلامهم.

يتم التعبير أساساً عن الشخصية من خلال الحوار. قد تصف الملابس ونغمات الصوت والتربية والسلوك لأشخاص في قصتك ولكن يمكن لكلام المنطوق أن يكذب كل هذه الأشياء.

يجب أن تنطق كل كلام تكتبه- أي أن تقول كل كلمة لنفسك من أجل أن تسمع إذا كان وقعها حقيقي وسهلة النطق. سوف يشجب بعض الفنانين سطراً أو كلاماً لأنهم يجدونه صعباً في نطقه- ولكن هذا لا يعني أنهم على حق وأنك مخطىء. يجب أن يكون حوارك "ككل" سهلاً في النطق ولكن قد تكون هناك فرص عندما تعطي شخصية سطراً على نحو يمكن إعتباره صعباً في أن يقوم الممثل بتوصيله ومع ذلك فهو مناسب للشخصية وصحيح جداً. يجب في مثل هذه الحالات أن تدافع عن سطورك وتصر على أن ينطقها الممثل على

---

* "Have you done a good morning work mr.wild?"she asked .
"Excellent" he replied, "I,ve taken out a comma". When she
Came in with the afternoon tea she asked how the work was going.
"very well in deed," wild answered,"I,v put that comma bak again".

* Don,t- won,t- hadn,t- you,ll-you,ld- you,d

(*) مسرحية لبرناردشو

حسب ما تريد أن تفسره أنت. وبالطبع إذا كان لديك إتصال شخصي بالفنانين فلن تكون فظاً أو تعوزك اللباقة في إصدارك لأنهم شخصيات حساسة ولديهم ضغط عصبي في عملهم. وإذا ما استعملت أدوات الربط بشكل مناسب ومساعد وتضع خطوطاً تحت الكلمات التي تريد أن تركز عليها فسوف تقلل الصعوبة بالنسبة لأي فنان في السطر الصعب. وأكثر من ذلك فإنك تستطيع في أغلب الأحيان توصيل أحد السطور بتعليمات رقيقة أو وضع ملاحظة لما هو في خلفية عقل المتكلم.

ولكن رغم أنك في بعض الأحيان قد يجب عليك أن تقدم ممثليك بمشكلة، فلا يجب أبداً أن تثير حيرة جمهورك- إلا بترتيب. يجب أن تجعل نفسك واضحاً لجمهورك.

إنني أؤمن بالحوار الطبيعي والمشابه للحياة على المسرح وكذلك على شاشة السينما ولكن على خشبة المسرح كم معيد من الإباحة- في طريقة التوصيل بشكل أساس- مسموح به لأن على الممثلين استخدام أصواتهم البعيدة عن الميكرفون للوصول إلى كل جزء من المسرح. ومع ذلك بالنسبة للأفلام تختلف الظروف.

فأصوات الممثلين لا يتم "تعديلها" فقط في الاستوديو بل يتم تكبيرها أيضاً في دار العرض بحيث يمكن سماع الهمة في أنحاء قاعة العرض ويتم تكبير الوجوه أيضاً في لقطات قريبة. ففي مثل هذه الحالات فإن الحوار غير الطبيعي والذي لا يشابه الحياة يصبح في الإمكان بأن يقدم الفنان بشكل مقنع.

لا يجب أن تكون ثرثاراً إلا إذا كانت الشخصية ثرثارة وتكون غير باحثة عن الملل. فالحوار السينمائي يجب أن يكون موجزاً وجذاباً، ولا يجب أن يحتوي على كلمات لا نص لها ويجب أن يتقدم طول الوقت بالحبكة أو السرد والموقف أو الجو العام أو الشخصيات.

في الكتابة للمسرح فإنك تكتب لآلاف وفي كتابتك للسينما فإنك تكتب للملايين. ومن المفترض عامة أنه في عملية تغذية الجماهير يجب أن تتخذ موقفاً وهو أنك تكتب لأغبياء وأميين ولذلك يجب أن يكون حوارك يمكن تتبعه ببساطة وسهولة ويناسب الأطفال والطلبة الأجانب الذين يفتقرون لأساسيات اللغة.

وعند مراجعة حوارك تستطيع أن تتذكر بأن جماهيرك لن يكونوا مقتصرين على أساتذة الجامعة ولكن في نفس الوقت أريد أن أدفعك إلى عدم كتابة ما أطلق عليه إدموندبيرك*:"الدهماء والمغرورين". لا تكن أيضاً خائفاً جداً من الحوار "الماهر"- إلا إذا كان مقحماً أو لا يناسب الفيلم- مجرد وجود محاذير صغيرة منه. إن له زمنه وله مكانه- في عديد من مسرحيات نويل كوادر التي لقى البعض منها نجاحاً في السينما. حوار جروشو ماركس حوار ذكي مناسب للفيلم حيث أن أفلامه طبيعية وشخصيته كاريكاتورية. يقدره الجميع كثيراً ما عدا أساتذة الجامعة والأشخاص الذين تخطوا أواسط العمر الذين لم يتعلموا أن يفهموا الاصطلاحات اللغوية الأمريكية أو الذين لديهم غطرسة تجاهه. (في حالة اعتراض بعض الأساتذة الماركسيين على هذا التعميم فلتدعني أعتذر هنا والآن. أنا أعرف إثنين أو ثلاثة من هؤلاء الأساتذة ولكن تصادف أنهم على قيد الحياة وإنسانيين). فالديالوج الذكي- الكلام الذهني- غالباً ما يكون مسلياً بشكل راق ومثل هذا يعتبر تسلية جيدة وفي مكانه الصحيح يصبح مسموحاً به.

أخشى إلى حد ما أن اللهجة الجادة التي اتخذتها في هذا البحث الصغير قد يؤدي بك إلى الاعتقاد بأنني أتخيل نفسي أعلى من مجرد تسلية، دعني أعترف أنه في حين أن كلا من ميولي وخبرتي تدفعاني بقوة نحو التسلية البحتة، فأنا لا أرغب أن أكون "مجرد" مسلي دون شعور آخر بالخطيئة. دعنا نأخذ جرعتنا من الهروبية

---

* سياسي وفيلسوف إنجليزي (1729-1797) من مؤلفاته: دفاع عن المجتمع الطبيعي- المبحث الفلسفي عن السامي والجميل. (المترجم)

ولكن لا يجب أن تكون كل الأفلام دائماً مخدرة. دع أن يكون لدينا أفلام شابلن وأفلام جروشو ماركس لأن هذين الرجلين عظيمان ولا نستطيع الاستمرار بدونهما. وبشكل إتفاقي من الواضح أن شابلن يشعر أن الممثل الكوميدي لا يجب أن يكون كوميديا كل الوقت- هناك التعاطف والأخلاقيات، والرسالات في كثير من أعماله.

في إحدى المرات قام منتج أمريكي كبير بالتعبير عن شيء يقترب مما أسعى إليه. قال: "حتى الآن فإن هدفنا هو عمل أفلام سوف توزع على الجمهور بطاقات المشاعر الحسنة. إن هدفنا أن نوزع عليهم الشعور بالعظمة". كان بالطبع يشير إلى تأسيس أفلام المرء على نوع من المثالية أو موضوع أو رسالة.

من زاوية أخرى فإن برنارد شو يفعل ما أحث على ما يجب ألا نهمله. هو يجعلنا نضحك- ولكنه يهزنا ويجعلنا نفكر.

العالم مريض للغاية بحيث يجب أن نبحث عن الصحة. الأدوية ليست هي الطريق للصحة ومع أنها قد تكون مفيدة مثل المسكنات. السينما هي إحدى القوى العظمى الفعالة في العالم في يومنا هذا. دعنا نرى ذلك فبصرف النظر عن إمدادنا بالأسبرين أحياناً فهي لا تنحدر إلى أن تصبح مخزنا للأدوية، دعها تعطينا هواء نقياً وأفكاراً طازجة.

ولنعد إلى الموضوع المهم كل الأهمية وهو الحوار. سوف تدرك كم أهميته عندما أخبرك بأن كثير من قراء السيناريو يقرؤون فقط الحوار.

لقد وجدت أن أكبر صعوبة يواجهها معظم الكتاب في كتابة الحوار تكون في بداية القصة حيث يؤسسون لشخصياتهم وموقفهم. وما أن تخطوا القصة في طريقها وتدب الحياة في شخصياتك داخل ذهنك يمكن تقريباً أن يقال أنهم سوف يكتبون لك حوارهم. وفي النظر حديثاً على مسودات الحوار في بعض المخطوطات القديمة أصابتني الدهشة لمرات إعادة الكتابة والتصحيحات هناك في الربع الأول لكل منها وقلتها بالمقارنة في الأجزاء اللاحقة. لذلك كن مستعداً للسير الشاق عندما تبدأ ثم عمل أكثر مشقة في مراجعة بدايتك.

وبصرف النظر عن العمل الشاق و الانتباه الدقيق الذي يجب أن يبديه المرء لحوار الفصول الأولى للفيلم فأنا أفترض أن مشاهد الحب هي صعبة في الكتابة عن غيرها. وبسبب كبحنا فإن هناك دائماً الخطر في أن يضحك واحد من جمهورك في الوقت الخطأ. وهذا هو السبب في أن الكثير جداً من كتاب السيناريو يميلون إلى قطع مشاهد الحب إلى أقصى درجة والسبب أن المنتجين والمونتيرين يغطون مثل هذه بالموسيقى. وعلى أي حال فإن لدنيا الكثير من الموسيقى التصويرية في الأفلام. وفي المشاهد التي بدون حوار وفي بدايات ونهايات المشاهد- كوسيلة لتحديد المفتاح أو الانتقال للعواطف المهينة- للموسيقى مكان مفيد وهناك أماكن أخرى أحدها يكون مشهد حب ولكن ليس حتمياً أو لا يتغير. ومع ذلك فإنه كقاعدة عامة فإنني أوصي أن تكون موجزاً في حوار مشاهد الحب. يجب على الكاتب أن يشعر بعواطف شخصياته ويجب ان يكون حواره أميناً وصادقاً وطبيعياً. وإذا كان لديه أية آراء بالنسبة للموسيقى فيجب أن يعبر عنها.

وفي التعامل مع المشاهد الكوميدية فإنني أخشى بأنني لا أستطيع المساعدة أكثر مما قلته بالنسبة لمشاهد الحب. ومع هذا فإن هناك شيئاً واحداً أستطيع أن أقوله وهو- إذا كان رسمك للشخصيات جيداً وموقفك الكوميدي جيداً فإنك تكون قد كسبت أكثر من نصف معركتك. لا يعتمد الحوار الكوميدي بالضرورة على الفكرة البارعة أو الأكاذيب الذكية. إنني أتذكر أنني تلقيت درساً عظيماً في الحوار الكوميدي على يد جوردون هاركر. كنت أقوم بتوجيهه في أحد المشاهد ولم أكن راضياً عن الكلمات التي يخرج بها من المشهد. ولهذا ذهبت إلى أحد الأركان بينما كان المصور منشغلاً بالإضاءة وعملت في جهد لأحصل على الكلمات المطلوبة. وبعد فترة من الوقت عدت إلى الديكور وقدمت لجوردون ثلاثة إختيارات لامعة. كانت سطور كوميدية جيدة ولكنه لم يكن راضياً. سألني

قائلاً:"ما الذي نريده يا أدريان؟ إنه شيء بسيط للغاية والآن إفرض أنني أتجه إلى الباب- بشكل مبجل للغاية- ثم أستدير وأواجه الآخرين". فقلت:"سوف تفعل ثم أغلق الباب في عنف". لقد كان مصيباً.

فحيث يعتمد الكثيرون على الإلهام وموهبة الكوميديا فإنني واثق أن العمل الشاق يجني أكثر في كتابة الحوار الكوميدي عنه في أي نوع آخر من المشاهد مع الاستثناء الممكن لمشاهد الحب اللعينة. وإنني أعني بالعمل الشاق التنقيح والمراجعة المتواصلين. ففي فترة من فترات حياتي بدا أنه يجب أن أؤسس قليلاً من السمعة ككاتب فكاهي. وأتذكر صحفي عطوف كتب عن "بديهتي التلقائية". لو كان يعلم فقط!. قد يكون هناك ظهور للتلقائية- التي بدون شك حاولت من أجلها- ولكن بالفعل أخذني العمل طويلاً جداً وكان الرد المادي متواضعاً لدرجة أنني وجدت انه يجب أن أقلع عن محاولة أن أكون كاتباً فكاهياً محترفاً. ومع ذلك لا تدع هذا يصيبك بالكآبة. كانت كتابتي للصحف وكانوا يدفعون في الإستوديو أكثر للحوار الكوميدي الجيد.

تحتاج بدايات ونهايات المشاهد إلى اهتمام خاص. وبقدر ما هي واضحة لجمهورك بكل ما يدور فيها فإنك تستطيع ان تتجه على الفور إلى وسط المشهد متخطياً المداخل والبدايات المتشابهة. فالقدرة على الفهم غالباً ما تساعدها الكلمات الأخيرة للمشهد السابق- مثل "حسناً- إنني أستطيع في التو القبض عليه في المكتب". يكون المشهد التالي من الواضح في المكتب ويتم تأكيد الكلام عندما "نراه" هناك أو نسمع أحد الموظفين يقول بأنه قد ذهب. فالفشل في مثل هذا الاتجاه المستمر من الحوار فإننا قد نلجأ إلى خاصية الاستمرار مثل لافتة بالاسم خارج مبنى المكتب أو إسم الشخصية على باب مكتبه.

إذا كانت الكلمات المختتمة لأحد المشاهد ليس في طبيعتها خاصية الاستمرار أي إذا لم يكن هناك إحتياج لوجودها يجب أن تكون هناك خاتمة عن معناها وإذا أمكن يجب أن تكون لها المواصفة التي ترتبط بالجملة المسرحية "إسدال جيد للستار".

الفصل العاشر
تحليل المعالجة وسيناريو التصوير

تحليل القصة

عندما تنتهي من المسودة الأولى أو الثانية لمعالجتك ومرة أخرى عندما تصل إلى نهاية المسودة الأولى لسيناريو التصوير من الخير لك أن تحلله مشهداً بعد مشهد. ولكن لا تبدأ التحليل متى تصبح المعالجة أو سيناريو التصوير في شكل جيد أي لا تتدخل بوظيفتك الإبداعية العادية أو تقاطع تدفق سرد قصتك بتحليل دقيق أو جذري أو منهجي للغاية في المراحل الأولى. إنني لا أقترح مع هذا أنه إذا لم تصل إلى مرحلة إكمال مسودتك الأولى يجب أن تعمل وكأنك في غشية بدون ممارسة قدرتك النقدية.

ويجب على التحليل الذي أقترحه أن يكون لعدد من المظاهر بعضها لم يحدث لك أثناء الكتابة. وفي إحدى المرات إستنبطت أحد الأشكال لمساعدة القراء على تقدير مواصفات القصة. وعند إرسالهم لتقاريرهم عليهم أن يملؤوا استمارة بعلامات تضطرهم إلى تقييم لبعض خمس عشرة مواصفة أو الملامح الشخصية. كان أكثرها أهمية.

الدراما والتشويق

قيمة الحبكة

العاطفة

الاهتمام بالجنس

الجو العام

القيمة البصرية

الكوميديا

الأصالة

جاذبية الموسيقى

الحوار

لا أعرف إذا كانت هذه تحتاج إلى شرح. خذ العناوين الثلاثة، دراما والتشويق والحدث وقيمة الحبكة. ومن النظرة الأولى قد تظن أن عنواناً أو عناوين قد يغطوا كل النقاط المثارة ولكن وجدت من الضروري بأن أفرق. قد تُمتلأ قصته بالحدث ومع ذلك ليس لديها حبكة أو تشويق وأخرى قد تكون تقريباً بدون حدث ولكن مع ذلك مليئة بالتشويق وثالثة قد يكون لديها أعظم حبكة عبقرية ولكن دون تشويق على الإطلاق.

ومرة أخرى ليس دائماً العاطفة والجنس هما نفس الشيء إلا بالنسبة لفرويد. والجو العام والقيمة البصرية مختلفان أيضاً، فإن قصة كئيبة من قصص الأزقة قد يكون بها جواً عاماً له قدره ولكن دون قيمة بصرية في حين أن موضوعاً آخر قد يسر العين كثيراً ولكن ليس لديه القليل من الجو العام(*).

إعتاد قراؤنا بان يحددوا الدرجات في إستمارات تقاريرهم عن القصة على الأقصى بعشر درجات لكل مصنف ووجدنا أن ذلك له قيمة في مساعدتنا للوصول إلى نتيجة.

التحليل البياني

فيما بعد قمت بتطبيق هذه الصيغة لتحليل السيناريوهات مشهداً بمشهد. إستخدمت أفرخاً كبيرة من الورق البياني وقمت بتسلية نفس بجداول بيانية رأسية وأفقية. أعتقد أنني وجدت الجداول الأفقية أسهل في الدراسة. في هذه الحالة أدون على الجانب الأيسر من الأوراق هذه المواصفات المطلوب تقيميها. عندئذ أسمع بمقدار عشرة مربعات وارتفاع نفس العدد لكل مشهد.

إذا كان هناك إثنا عشر مشهداً فإنني أقوم بإتباع تقييم ولنقل الكوميديا بشكل أفقي من المشهد الأول إلى الأخير. وعندئذ قد أرى أن بعض المشاهد ضعيفة في الكوميديا وقد أشعر أنه فيما عدا حالة مشهد واحد كان هذا صواباً. وقد يكون هذا المشهد غير كاف في معظم المواصفات ومع ذلك بالنسبة لهذه الأهمية الحيوية من وجهة النظر في قيمة الحبكة أن هذا المشهد لا يمكن الاستغناء عنه ولذلك لكي نستعيد الإهتمام بالقصة فإنني أقوم ببناء الكوميديا هنا.

التحليل الآخر الذي يمكن للمرء أن يقوم به في الجدول البياني المرتب أفقياً كما قد وصفت هو مراجعة المواصفات في كل مشهد بالاتجاه إلى أعلى أو إلى أسفل بشكل رأسي. ومن أجل مساعدتك في التعرف السريع على كل مشهد تستطيع أن تضع في أعلى عمودك تحت رقم المشهد ملاحظات قليلة بالنسبة للحدث والخلفية مثل– "مشهداً– مقهى مونت كارلو– 2 مشهد استحمام – ينقذ آرثر الفتاة". يكفي هذا لتذكيرك لما يحدث في

(*) خلاصة هذا القول كله ومن خلال قراءاتي الواسعة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية وجدت ان هناك المئات من الأعمال الأدبية رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية رفيعة المستوى من حيث كونها أعمالاً أدبية ولكنها للأسف لا يمكن أن تكون أفلاماً سينمائية جيدة. (المترجم)

المشهد ومن ثم تستطيع أن تتجه أعلى وأسفل العمود دارساً بيانات المواصفات المختلفة التي دونت على اليسار. وإذا قررت أن بعضها في حاجة إلى البناء أو الإختصار يمكن أن تغير مسودة معالجتك أو سيناريو التصوير- أي التي بنيت عليها البيانات- ثم تقوم بتعديل رسوماتك البيانية.

هذه أكبر الطرق قيمة لمراجعة مقومات فيلمك ولكن لا تجعل بناءك بشكل ميكانيكي فإنني أكرر لا يجب تطبيقه مبكراً أثناء كتابتك. ولا تدع أي حياة ناصح متفائل يبعد عن عمل التحليل هذا بأن يقول لك:"ثق في ملكاتك أيها الولد الكبير العجوز"- على الأقل ليس قبل أن تصبح خبيراً دقيقاً و أسست نفسك كفنان وحرامي.

* * *

الفصل الحادي عشر
كيف تقدم مخطوطك

لماذا تهتم بالكتابة عن الآلة الكاتبة؟

كنت مشغولاً إلى وقت قريب بالتعاون في كتابة رواية. وعندما انتهينا من عملنا المشترك فإن شريكي الذي كان عليه العبء الأكبر في العمل تركني لتنقيح النسخة ككتابتها مرة أخرى على الآلة الكاتبة. وأعتقد أن صديقي كان مندهشاً حينما توليت العمل وظن بالتأكيد بأن إعدادي النص للكتابة على الآلة الكاتبة كان بلا ضرورة. فقال:"لا أظن أنه من الضروري إعادة كتابتها فمن السهل متابعتها وأنا أعلم أنَّ أعداداً كبيرة من كتاب الرواية الناجحين لم يبذلوا نصف جهدنا في تنقيح النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة".

ولكننا لسنا حتى الآن كتاب رواية ناجحين وبالتأكيد ليس من المحتمل أن نكون ولكن كنت مصراً أن نكتب روايتنا على الآلة الكاتبة بشكل حسن للأسباب الآتية. أول كل شيء نحن نملك نسختين فقط مكتوبتين على الآلة الكاتبة. فيمكن بسهولة أن نفقد نسخة في البريد- أو حتى في مكتب وكيل أعمالنا أو في مكتب الناشر- لأنني أعلم أن هذا يحدث- والنسخة الأخرى قد تبلى عن طريق القراء أو تضيع صفحات أو تأكلها الفئران والجرذان كما حدث بالنسبة لروايات برناردشو المبكرة. ولقد سمع كلنا أيضاً قصصاً عن مخطوطات ثمينة حرقت لتستخدم كإضاءة. ولقد سمعت عن مثل هذه القصة في اليوم التالي- صديق لي في بافاريا سعى إليه بعض الجنود الأمريكيين لإيوائهم وبعطف شديد في الصباح أشعلوا نيران حجرة مكتبه بأربعين صفحة من مخطط ثمين أرسل إليه.

ثانياً فإن نسخة مكتوبة بشكل جذاب على الآلة الكاتبة تثير الشهية وتدعو بسهولة إلى القراءة. وعندما كنت اعمل مراجعاً للسيناريو كان جزء من عملي أن أقرأ قصصاً أكثر مما أستطيع أن أهضمه بسهولة. كنت منهجياً وصبوراً ومراجعاً مجتهداً في عمله ولكني اعتدت أن أرتعد كل يوم قبل ممارسة عملي وكنت دائماً أبدأ بقراءة السيناريوهات ذات المظهر الجذاب. فقد كانت هذه السيناريوهات تحظى بالاهتمام الأول بينما لا تلقى السيناريوهات الأخرى سوى الإهمال وأحياناً بعد أن أتلقى خطابات الاستنكار كان عليَّ أن أعيدها دون قراءة.

ثالثاً أنه يعطي المؤلف إحساساً بالأمان بأن يكون لديه أربع أو خمس أو ست نسخ جيدة المظهر لقصته. والنسخة الأخيرة من الكاربون يستطيع أن يحتفظ بها في مكان آمن، ويستطيع أن يضع النسخة الأولى من الكاربون في مكان آمن آخر وذلك ليوم يفقد فيه نسخته الأصلية أو تبلى أو يدمرها قارىء مهمل فيكسب عليها قدحاً من الشاي أو زجاجة حبر. (طريقة أخرى لتدمير ثروة مؤلف يتورط فيها أحياناً بعض القراء وهي كتابة تقريرهم على الصفحات الأولى بخط رديء) ويمكن إستخدام بقية نسخ الكربون بطرق مختلفة. على سبيل المثال نفرض أن

إحدى الشركات إهتمت بالقصة وترغب في المزيد من النسخ وبذلك يمكن تلبية ذلك بسرعة. وفي حالة روايتنا فإنه من الخير لنا أن يكون لدينا نسخاً إضافية يمكن إرسالها لمحرري المجلات التي تنشر حلقات ولمراجعة السيناريوهات في الشركات السينمائية وبالمثل إلى ناشري الروايات.

قد نحتاج أيضاً إلى نسختين لتسجيل الحقوق الأدبية في الولايات المتحدة- التي تذكرني بأنك تستطيع أن تسجل قصتك في جمعية المؤلفين ويستطيعون الإحتفاظ بالنسخة الأخيرة من الكاربون.

الملخص

قد تقرر أن تضع قصة فيلمك في شكل ملخص يشبه قصة قصيرة طويلة أو معالجة قصيرة أو معالجة طويلة أو كسيناريو تصوير كامل. بعض كتاب السيناريو يقومون أيضاً بكتابة رواية من مئة ألف كلمة لقصة فيلمهم وذلك من أجل أن يتباهوا بما لديهم من فكر وضعوه فيها.

ومن المفيد أن يكون لديك ملخص ولكن لا أوصي بوضع ملخص فقط. قبل كل شيء من الصعوبة أن توفي حق شخصياتك ولنقل في ألفين أو ثلاثة آلاف كلمة. فقد يبدو هذا كافياً لتوصيل تخطيط عن حبكة القصة أو فكرة مبدئية لفيلم تسجيلي ولكن الملخص في حد ذاته لا يستطيع أن يوفي حق مشروعك ومن المحتمل شراؤه فقط كفكرة ويتم دفع الأجر وفقاً لذلك. إنك تستطيع بالطبع أن ترفض وتستطيع أن تذكر للشخص الذي يساومك بأنك قمت بكتابة معالجة كاملة ولكنها لا تجدي دائماً- أحياناً يكون في نيته أن يقوم هو بكتابة معالجة أو يكون قد تعاقد مع كاتب يقف على أهبة الاستعداد وليس لديه ما يفعله. على أية حال فإن فرص البيع من خلال ملخص فقط ليست جيدة. فالمعالجة التفصيلية أو سيناريو التصوير الكامل ليس فقط الأكثر قيمة بالنسبة للشركة التي تشتري القصة ولكنها ترفع من قيمة "حقوق قصتك" الأساسية. والسبب في أنه يجب أن يكون لديك ملخص مع معالجتك هو أنه إذا لم تفعل هذا فإن المراجع في شركة السينما سوف يقوم هو بعمل ذلك. وسوف يلقي بها- لأنهم لا يتقاضون أجراً عالياً ولا يستطيعون أن يعطوا للعمل الكثير من الوقت. لا يستطيعون الإهتمام ببيع قصتك بقدر ما تتخيل أنت ولذلك من الأفضل أن تبذل عناية قليلة وحب في كتابة ملخصك بنفسك. إنك سوف تقدم أيضاً معروفاً للمراجع.

ما الذي يجب أن يكون عليه مكياج ملخصك؟. أولاً صفحة عنوان جذابة مكتوبة على الآلة الكاتبة باللون الأحمر والأسود ومن المحتمل أن يجري تخطيطه بحبر أحمر. العنوان فقط في أحرف كبيرة ثم بعد ذلك الوصف- على سبيل المثال "ملخص لقصة سينمائية أصلية"- ثم إسمك كمؤلف. من المعتاد وضع ذلك في الركن الأيمن لأعلى الصفحة. في الركن الأيسر تستطيع أن تضع عنوانك. من المهم أن تضع إسمك وعنوانك على النص ولهذا السبب فإنني أقترح كنوع من الحذر أن تكرره في الركن الأيمن في أسفل صفحة بيضاء في نهاية قصتك. وهناك سبب إضافي لهذه الصفحة البيضاء في النهاية- فإنها تحمي الصفحة الأخيرة لنص القصة المكتوب على الآلة الكاتبة وهي صفحة في كثير من الأحيان قابلة للتدمير مثل الصفحة الأولى. وينطبق هذا على كل النصوص المكتوبة على الآلة الكاتبة وأركز على أهمية هذا لحفظها نظيفة وفي حالة جيدة.

إن نسخة بالية وقذرة ليست لها جاذبية فقط ولكنها توحي بعدة أسباب للرفض. فالمشترون المنشودون غالباً جداً ما يتأثرون بذلك. وتصيب عوامل الرفض المؤلفين بما يكفي من الاكتئاب ولكن يجب مواجهتها. وبرعاية قليلة فإنْ تستطيع أن تعلل ما يصفه أحد أصدقائي "بالأسباب الطفيلية للرفض" فسريعاً ما تتخلص منها. ولكن لا تجعل أوجه الرفض تثبط همتك. إذا استطعت أن تحصل على أسباب للرفض فإنك أحياناً سوف تستفيد منها. إن أنجح عمل كتبته للمسرح استغرق ثماني سنوات في البحث عن مسرح وفي خلال عام قمت بعمل بعض التعديلات للنص ثم إنتاجه ثم تم طبعه ونشره.

يجب أن تكون الصفحة الأولى من ملخصك مقدمة موجزة ودعاية للملامح الجذابة في قصتك وعرض لموضوعها وهدفها والتركيز على الجانب الكوميدي فيها وتوحي بمناسبتها لتقوم ببطولتها نجمة سينمائية ويذكر بما تناقشه القصة وشرح لأي ملمح آخر قد لا يكون واضحاً في ملخص موجز ولكن يكون ظاهراً في النص الكامل لقصتك.

يجب أن تحتوي الصفحة الثانية على قائمة الشخصيات ومن الأفضل حسب ظهورهم مع وصف موجز لعلاقاتهم وملامحهم الشخصية.

أما بالنسبة للملخص نفسه فإنه يرجع إليك. يجب كتابته على الآلة الكاتبة مع ترك فراغ مزدوج بين السطر والذي يليه وإنه لشيء جيد بأن تخطط أسفل أسماء شخصياتك عند ذكرهم لأول مرة. وكقارىء محترف وجدت أن ذلك مفيد جداً.

يمكن الاعتماد على معظم المكاتب الكبيرة للآلة الكاتبة في أن تعطيك نسخة جذابة المنظر ولكن ليس كل كتاب الآلة الكاتبة بالقطعة يفهموا أهمية التخطيط والترتيب. وإذا كنت نفسك كاتباً متوسطاً على الآلة الكاتبة فإنك تستطيع سريعاً أن تتعلم إخراج نسخة جميلة. إنه عمل متعب ولكن له جاذبية. إنني أكره الكتابة على الآلة الكاتبة ولكنني حظيت في الماضي برضاء معقول من تجاربي في المسافات وقياس الهوامش والتخطيط العام.

ويجب أن تلتزم في كتابة ملخصك ومعالجتك على الآلة الكاتبة بالمسافة المزدوجة (مع ثلاث مسافات بين الفقرات) متذكراً كلما كان عملك كثير الصفحات كلما زادت الهوامش إتساعاً من الناحية اليسرى حيث سيتم تجليد النسخة. سوف تستخدم في كتابة سيناريو التصوير مسافة واحدة مع أربعة أضعاف المسافات بين الفقرات وسوف يكون حدثك وحوارك كل منهما أكثر انفصالاً أو أقل- فسوف يوضع الحدث على الجانب الأيسر لكل صفحة والحوار على الجانب الأيمن. إنني لست متأكداً بأن هذا الفعل أفضل ترتيباً. إنه تقليد يجب إطاعته- إلى أن يضطر عبقري متمرد إلى استخدام طريقته الأفضل.

تتم كتابة الملخصات عادة على ورق ذي أربع مسافات ويتم كتابة المعالجات على ورق (كوارتز أو فولسكاب) وغالباً ما يتم كتابة سيناريوهات التصوير على ورق (فول كاب). وإنني أعترض بشدة على الأخيرة- إنني أجد أن الورق (الفولسكاب) صعب التعامل به لثقله وعندما تكون هناك تصليحات كثيرة بحيث يجب إعادة كتابة الصفحة فإنها غالباً ما تستغرق نصف وقت الكتابة على الآلة الكاتبة. ومن السهل أيضاً التعامل مع السيناريو الضخم المكتوب على ورق (كوارتز). إنني أحارب ضد (الفولسكاب) وأتمنى أن تشاركني في ذلك.

وفي النهاية يأتي التجليد. إن التجليد أصبح مكلفاً هذه الأيام ولكن لا أرى بديلاً من أجل حفظ وتسهيل قراءة النصوص الكثيرة الصفحات.قبل الحرب العالمية الثانية كانت 15 بنساً للحجم (الكوارتز) وفي أيامنا هذا أصبحت تكلف من خمسة إلى ستة شلنات وسبعة شلنات ومن يدري عما ستكون عليه بعد الحرب العالمية الثالثة. بأي حال فإنَّ التجليد يستحق بأن نتمسك به.

الفصل الثاني عشر
اختيار العنوان

يعتبر اختيار عنوان أكثر أهمية بالنسبة للمؤلف من اللقب الجديد، ففي الحالة الثانية فإن اللقب نادراً ما يكون له أهمية كبيرة إلا النبيل الموعود- ما عدا اختيار لقب مثير مثل بارون بلمب أوف أرشانجل- ولكن

عنوان رواية أو كتاب أو مسرحية أو فيلم يهم عدداً كبيراً من الناس ويمكن أن يعني أيضاً الفرق بين النجاح والفشل. وعلى كل فإنني أظن أن مؤلف الأفلام أفضل من مؤلف الكتب والمسرحيات في إنتقاء العناوين. وربما بسبب هذه المبالغ الكبيرة من المال تعتبر مخاطرة فنحن في عالم السينما نشقى في اختيار العنوان.

والمتطلبات الأساسية لعنوان جيد إتفق على أن تكون هي الآتي:

(1) عنوان جذاب أو مثير للحيرة (2) قصير (3) عنوان له علاقة بالموضوع وهو عنوان يجعلك بعد أن ترى الفيلم تتذكره.

أمثلة للنوع الأول:

خروج الرجل الغريب

قطار روما السريع

القطار الشبح

الشقراء البلاتينية

سمرائي المفضلة

هدفي هذه الليلة

تخلصت من قبضة العصابة

إنني مدمر

لسن ملاكاً

فتاة شريرة

سيدة ليوم واحد

شكل الأشياء القادمة

أثناء نوم الوالدين

إمرأة لإمرأة

ذوي الرداء الأبيض

أول القليلين

للأسد أجنحة

الرجل الخفي

رحلة جماعية

غرباء كما يجب

الطريق إلى النجوم

كانوا شقيقات

القناع السابع

ملايين مثلنا

ميت الليل

صانع المعجزات

أكثر من ثلثي هذه العناوين هي عناوين قصيرة. ويجب أن أقول أن ما يقرب من أربعة أخماس كل عناوين الأفلام قصيرة. وغالبية العناوين التي إخترتها لها علاقة واضحة بموضوعاتها. قد لا تجذبك أنت

شخصياً كل هذه العناوين– فأنا نفس كذلك– ولكنها عناوين "جاذبة" وهي التي ولنقل أنها سوف تجذب عدداً كبيراً من الناس إلى دور السينما لمشاهدتها وبالنسبة لأكبر جزء من رواد السينما فإنهم يذهبون وهم يعلمون ما يتوقعونه.

من المفترض من البعض أن العناوين "الموحية" لا تسقط جاذبيتها. والاحتمالان موجودان. أنا أعلم أن العديد وليس بالأخص من الناس المفرطين في الإحتشام إمتنعوا عن مشاهدة فيلم "ليلة حب" لسبب عنوانه. سمعت عن هذا من لا يقل عن مئة من الناس لأن هذا الفيلم حدث وأن عرض في لندن وفي المقاطعات مع فيلم لي هو "باوجرز جرين" الذي كان مقتبساً من المسرحية الظريفة للكاتب ر.س. شريف(*) عن تقلبات نادي الكروكيه في قرية باوجرز جرين. وأنا أعتقد أنه كعنوان فإن "باوجرز جرين" كان سليماً وكان يوحي بالخلفية والموضوع وألتزم جيداً بالقصة.

في إحدى المرات قمت بتقديم فيلم كان يعتبر عنوانه جذاباً– "رجل بلا رغبة". إختار العنوان مايلز ماندر، واعترف بأنه قد يكون موحياً ودافع بان القصة تبرره ولكنه لم يكن موحياً. أحياناً يبيع الموزع الهرم للناس وذلك بإضافة عنوان موحي إلى فيلم كامل النقاء وحسن النية على أمل أن "يجّرهم إلى الدخول" ليشاهدوا شيئاً تحيطه الشكوك. إنني أتذكر فيلماً ألمانيا جاداً ومشوقاً إسمه "الشارع" حاول الموزع أن يضع عليه عنواناً مسانداً معلناً أنه "فيلم جريء لحياة الليل في باريس" والأفيشات الضخمة لدعاية الفيلم تحتوي على منظر فظيع لأحط جانب من "حياة الليل". وكانت النتيجة أن هرع الناس لمشاهدة الفيلم في اليوم الأول ولكن في الأيام التالية كانت كل دار عرض تعرض الفيلم تكاد أن تكون خاوية. إن الأفيش والعنوان الذي يحتله جذبَ هؤلاء الذين أرادوا هذا النوع من الأشياء ثم ما لبثوا عندما أدركوا أنه باع لهم الهرم أن أرسلوا برقية عن طريق التلغراف السري ليلة يوم الاثنين إلى رواد السينما بأن الفيلم رديء وفي نفس الوقت فإن الزبائن الدائمون الذين ذهبوا لمشاهدة فيلم جميل جداً أصيبوا بالإحباط لأنهم لم يعلموا أبداً أن العنوان خدعهم.

وعلى كل فأنا أفضل العناوين القصيرة فهي المفضلة في تجارة الأفلام لأنها أسهل في الإعلان وفي وضعها بالأضواء الكهربائية ولكن أحياناً أجد أن العنوان الطويل لا يمكن مقاومته مثل "إنك لا تستطيع أن تأخذه معك"(*) و"مستر ديدز يذهب إلى المدينة"(*) و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن"(*) وعنواناً آخر أجده خادعاً "الكابتن يكره البحر"(*) – هناك ذكاء في هذا العنوان. وكعنوان كوميدي ذكي أعتقد كان واحداً من أفضلها "نصف طلقة عند شروق الشمس". وكان على في بعض الأحيان أن أعمل في فيلم " قيصر الأصفر" مع

(*) كاتب مسرحي إنجليزي ولد في عام 1896 ولا أعرف تاريخ وفاته بالضبط من أشهر أعماله: مسرحيات نهاية الرحلة– باوجرز جرين– طرح الريح– أمسية مظلمة وروايات ليلتين في سبتمبر– الأبواب الخضراء– مخطوطة هوبكنز– عام آخر– كنز الملك جون.

(*) إنتاج أمريكي 1938 إخراج فرانك كابرا وبطولة جيمس ستيوارت وجان آثر عن مسرحية كوميدية شهيرة لجورج كوثمان دوموس هارت تدور حول أن المال ليس هو كل شيء وأن السعادة هي كل شيء.

(*) إنتاج أمريكي 1936 إخراج فرانك كابرا بطولة جاري كوبر وجان آرثر وتدور حول بطل الفيلم الذي يرث مبلغ 20مليون دولار ويريد أن ينفق كل هذا المال على الناس المحتاجين.ونال فرانك كابرا جائزته الثانية للأوسكار.

(*) إنتاج أمريكي إخراج فرانك كابرا وبطولة جيمس ستيورات وجان آرثر. وتدور الأحداث حول إنتخاب رجل بسيط كسيناتو في مجلس الشيوخ ولم يكن مهيئاً لذلك.

(*) إنتاج أمريكي 1934 إخراج لويس مايلستون.

ستوديوهات إيلنج وهو هجاء لدرع ذكي لموسولين ودائماً ما ندقق على عدم إستخدامهم عنواني لهذا الفيلم وهو "حقير إيطاليا".

بالنسبة للفيلم الكوميدي الصرف فإن العنوان الكوميدي الصرف لأن العنوان الكوميدي الجديد يعتبر حيوياً لأنه بصرف النظر عن جذب الناس لمشاهدة الفيلم فيمكن أن يضعهم في الحالة المناسبة بالضبط أثناء قراءتهم للعنوان الأساس ويقرروا أن يمتعوا أنفسهم. وفي إحدى المرات أمتعت نفس بعمل سلسلة من أفلام المحاكاة الساخرة وساعدت بعض عناوينها بشكل كبير. كانا على سبيل المثال فيلمين ساخرين عن الأحداث الدائرة تحت عنوان "ميزانية مشابهة" و"صحيفة الرثاء" بينما محاكاتي الساخرة لأفلام السياحة كان فيلماً عنوانه "عبور ساجرادا العظيمة".

ويعشق أقطاب السينما تغيير العنوان وغالباً ما يبدلون الأصل إلى الأفضل وأحياناً يقومون بعمل تغييرات قد تبدو غبية بشكل لا يصدق. وعلى سبيل المثال لماذا يغيرون عنوان مسرحية ج.م. باري الشهيرة "كرايتون العجيب" إلى "رجل وإمرأة"؟. هل كان هذا راجعاً إلى نقص في التعليم للدهماء من الناس- أو بالنسبة لهم أنفسهم؟. هل كان خوفاً من أن الجماهير- أو أكثر بشكل خاص وكلاء الموزعين وأصحاب دور العرض- لم يستطيعوا أن يتماشوا مع نطق اسم كرايتون؟. عندي تجربة مشابهة مع أحد أفلامي الذي إخترت له عنواناً فرنسياً "بعد الحرب" وبعد أن وجد وكلاء الموزع أن بعض أصحاب دور العرض من الواضح قد تجنبوا تسمية هذا الفيلم بسبب عدم قدرتهم على نطق إسمه تحول العنوان إلى "العودة إلى الوطن". قد يكونون في هذه الحالة محقين ولكن من ناحية المبدأ أنا أعترض على الافتراض على أن الدهماء في حالة متردية بشكل لا يمكن إصلاحه وغير قادرين على التعليم.

رغم أن عنوانك قد يجري تغييره على يد القائمين على الأفلام الذين يجب أن يبيعوا فيلمك للجمهور فيجب عليك أن تبيع قصتك لهم في المقام الأول. ولذلك فإنه يستحق قضاء بعض الساعات في التفكير في طريقة جيدة للوصول إلى خيالهم ولكن مع ذلك فمهما إخترعت من عناوين جيدة فإنك لن تبيع قصصاً سيئة.

على الأقل- ليس دائماً.

الفصل الثالث عشر
إجتماعات السيناريو ومراجعة
وتطوير وضع الكاميرا

إجتماعات السيناريو

لشركات الإنتاج السينمائي عاطفة جنونية بالنسبة لأكثر التنظيمات قيمة لإبداعهم- اجتماع السيناريو. وعلى كل فأنا أعتقد أنني أستطيع القول مع بعض الإحتمال للتأييد الواسع أن إجتماعات السيناريو سيئة الإدارة بوجه عام لأن كثيراً من الناس يتم دعوتهم وأن العديد من هؤلاء المدعوين لم يقرؤوا السيناريو وبذلك تستغرق الاجتماعات وقتاً طويلاً على وجه التحديد تصيب بالصداع وآلام الظهر.

إنه من المهم بشكل واضح ولنقل للمخرج الفنيART DIRECTOR(*) والمصور أن يعرفا عما يدور عليه الفيلم وما الذي في رأس المؤلف والمخرج وذلك لإبداء الآراء بالنسبة لعملهما في الفيلم وبشكل عام للتعبير عن نقد ذكي للعمل الذي ليس في القسم الذي ينتميان إليه. ولكن أؤيد بأن الإجراء فيما يتعلق بهؤلاء التقنيين الذين ليس عملهم من الناحية الأولية هو إعداد السيناريو ولذلك يمكن ببساطة تحسينه بواسطة:

1- إمدادهم بنسخة من الطبعة الأولى للمعالجة والطلب منهم كتابة تقرير عن آرائهم
2- إمدادهم بالطبعة الأولى لسيناريو التصوير والطلب منهم مرة أخرى تدوين آرائهم
3- دعوتهم إلى الاجتماع الوحيد فقط للسيناريو عند قراءة الطبعة الأولى- ولكن إذا لم يرغبوا في الحضور فلا يلح أحد عليهم. يجب فقط الإصرار على أن يقوموا بقراءة السيناريو ويعطون آرائهم كتابة (أو شفهياً للكاتب أو المخرج) قبل الإجتماع العام للسيناريو.

وإذا كان ما تفعله هو فيلم قصير فإن هذه الإجتماعات تصبح سهلة التعامل معها ولكن أثناء قراءتك أو مناقشة سيناريو فيلم روائي فإن الموقف يميل إلى أن يكون صعباً.

مع إحتمال أن هذه الإجتماعات متعبة ومزعجة فهي ليست ذات قيمة ولا يتم تنظيمها بشكل مناسب ولذلك فهي عقيمة.

يجب أن تكون روح العاملين المنطوين بالسيناريو هي روح فريق من المعاونين المتحمسين. وحيث يجب أن تكون الآراء حرة وبلباقة- في التعبير ويجب وزن الأفكار بعناية ويجب على المخرج أن يتحفظ على حق الموافقة أو الرفض- أي في حالة أن يكون المخرج هو الذي يقوم بإدارة المناقشة. ولكن قد لا يكون كاتب السيناريو .يمكن أن تحدث أسوأ الأشياء وإذا كان عقله هو الذي يفكر ويقنع فإن كلمته هي التي يجب أن تنفذ إلا عندما يرفض المخرج بشكل مطلق وسطحي.

بالرغم من أن المخرج في هذه الحالات قد يكون مخطئاً فأنا أخشى أن أقول بأن لديه الحق في الرفض لأن الفيلم هو مسئوليته على وجه الإطلاق. على الأقل فإن هذا هو التقليد القديم- ولكن في أيامنا هذه يبدو أن معظم المخرجين هم مجرد بطانة للمنتج الذي هو الآخر تابع للمحمول(*) الذي هو الآخر شرابة خرج "لإحدى الفتيات التي تلعب دوراً صغيراً ولكنها تأمل في أن تكون بطلة في أقرب وقت.

المراجعة

كلمة أخيرة عن المراجعة. يمكن أن تستغرق منك وقتاً طويلاً وعملاً شاقاً وأوراقاً - ولكنها توفر لك كثيراً من الوقت في التصوير والعمل الشاق والفيلم الخام. ونصيحتي هي التعمق في المعالجة والسيناريو مرة ومرات- تحسين تتابعك والتخلص من البطىء وبناء مشاهدك ودراسة المنطق والتفكير في رسم الشخصيات وإدراك ما هو خارج عن الضرورة وبلا جاذبية وغير مترابط وغير ذلك. هناك العديد من مثل هذه العناوين التي يمكنك حسبها أن تفحص السيناريو بالتفصيل.

---

* الحقيقة أن هذه الوظيفة تثير الحيرة عندنا في مصر وليس لها إسم محدد سوى باللغة الانكليزية رغم أن أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة يترجمان هذه المهنة في قاموسهما بأنه: كبير مهندسي المناظر- مهندس المناظر- مهندس الديكور. ولكن الواقع في مصر أن الذي يقوم بهذه المهنة في مصر يقتصر عمله أحياناً على اختيار بعض أماكن التصوير الخارجية وألوان الثياب في كل مشهد بما يتفق مع ألوان الديكور (المترجم)

(*) المموِّل هنا هو الموزع عندنا في السينما المصرية حيث أن المنتج بالنسبة له مجرد شرابة خرج فيعرض عليه الموزع نوع قصة الفيلم وكذلك الأبطال.

يجب أن يتم هذا متوافق مع إعادة كتابة مشاهد توافق على أنها في حاجة إلى الاهتمام. وعندما تقوم بإعداد الطبعة الأولى لمعالجتك أو السيناريو في هذه الفوضى بملاحظاتك وبدائلك التي في أغلب الأحيان لا يقرأها أحد، يجب أن تخرج نسخة جديدة وتداولها لمعاونيك. أو إذا كنت تعمل بمفردك ما زلت أعتقد أنه من الأفضل أن يكون لديك نسخة جميلة من السيناريو للعمل منه والاحتفاظ به.

وإذا كنت دقيقاً وتنوي بشكل جدي أن تقدم فيلماً كبيراً يجب عندئذ أن تكون مستعداً أن تتجاوز الطبعة الثانية إلى أن تصبح الثالثة جاهزة الطباعة- وحتى الطبعة الرابعة والخامسة إذا كان هذا ضرورياً.

قد تبدو هذه نصيحة تبعث على الإكتئاب ولذلك فسوف أقول أنه ما زال من الممكن عمل فيلم ممتاز من ملاحظات صغيرة على ظهر ظرف خطاب. ولكن الخبرة تثبت أن طريقتي هي الأفضل. وهذا لا يعني أنني أتبعها دائماً فلست دائماً بقادر- ولكن هذه قصة أخرى.

على سبيل المثال إعتاد لوبيتش أن يعمل على السيناريو لمدة ستة أشهر إلى أين تخرج كل لقطة في وقتها بالتفصيل- وأيضاً المدى الزمني للتخطيطات في الجدول البياني لكل مشهد وموضحاً موضع الكاميرا.

هناك حرفي آخر- هنريك إبسن الكاتب المسرحي النرويجي الشهير، كان يعمل دائماً على المسرحية ما يقرب من السنتين وأحياناً يجد أن مسرحيته النهائية ليس بها أي شبه ما بمسودته الأولى.

هناك بذلك سابقتين لهذا الكدح الشاق والمراجعة المستمرة من أستاذين في الإبداع السينمائي والمسرحي.

تطوير وضع الكاميرا

بالرغم من أن وسيط كاتب السيناريو هو الكلمات، الكلمات المنطوقة، كلمات الوصف، كلمات التوجيهات فهو كاتب متخصص يرى الأشياء ليس كثيراً في شرائط من السيلولويد من أجل أن يجمعها المونتير ويتلاعب معها بقدر ما هي مثل الحياة المنظورة من خلال عدسة آلة تصوير سينمائي. فيستطيع كاتب السيناريو المبدع المجدد أن يبدع تقنية للكاميرا ويقدم طرقاً جديدة لم تكن من قبل قد حدثت بالنسبة لأي مصور. يقال أن اللقطة القريبة قد إخترعها المخرج المؤلف د.و. جريفيث وليس عن طريق مصور واللقطة المتحركة إخترعها كاتب سيناريو إيطالي.

قد يكون وقد لا يكون ولكن ليس هناك شك أن الكاتب يستطيع أن يؤثر في تقنية الكاميرا إذا كان يتبصر ما يكتبه من خلال كاميرا سينمائية.

هي عادة سريعة الاكتساب وأثناء تعلمك إكتسابها يمكن أن تحظى بمتعة كبيرة. إذا لم تستطع أن تصنع واحداً على شكل كادر الشاشة السينمائية محمولاً على قضيب. إذهب إلى نزهات في المدينة والريف مع منظارك الصغير ومارس وضع الكاميرا الثابتة والكاميرا المتحركة. جربها على الناس والمباني والحيوانات وفي البيت والأماكن المرتفعة وفي حديقتك وأنت تسير وفي أثناء سفرك (بالأتوبيس) أو السيارة أو الباخرة. بعد وقت قصير سوف تجد أنك تستطيع بدون المنظار- لقد إكتسبت عين الكاميرا- ولكن لا تترك منظارك نهائياً وذلك لإختبار إستخدامات جديدة للكاميرا وللتدقيق في وصف وجهة نظر الكاميرا فإن منظارك أساسي.

كارل ماير هو الإيضاح الجيد لكاتب السيناريو الذي إكتسب عين الكاميرا والذي كتب عنه المصور كارل فرويند مايلي:

"ليس فقط لأنه فهم الوسيط السينمائي. فإن سيناريو كتبه كارل ماير هو بالفعل فيلم سينمائي. كان ظهور سيناريو لماير هو بمثابة قصيدة درامية- تسجيل تفصيلي لكل لقطة وإيقاع تكوّن في خياله. لم يكن يكتفي بأن يجلس على مكتب ويتخيل مشاهده على الورق، فبعد استعارته المتكررة لمنظار مني حصلت له في النهاية على واحد لاستخدامه الخاص لأنه من خلال منظار الكاميرا قام ماير بتجربة وعمل بروفة لكل لقطة في كل مشهد

"في بيته". كان مواظباً على أن يتعلم "أكثر" ودائماً "أكثر" عن إمكانيات الكاميرا حتى أنه غالباً ما كان يأتي إلى شقتي في برلين في منتصف الليل بمشكلة جديدة تحتاج إلى نصيحة تقنية".

لا أعرف كيف أستطيع أن أتمادى أكثر من ذلك. إنني أتذكر إمتعاضي عندما إتصل بي تليفونياً مدير فني في الثانية صباحاً من أجل أن يسألني نصيحة عن نقطة فنية. وعندما إعترضت صدم وصاح مستنكراً "لا تكن بورجوازي لعين هكذا".

يالها من جملة كاملة المعاني من كارل فرويند- "سيناريو يكتبه كارل ماير كان بمثابة فيلم". إنها جملة تستحق التنوير والتدقيق لدراسة كاتب السيناريو.

* * *

الفصل الرابع عشر
مرة أخرى اختيار الموضوع

التقنية في مقابل الموضوع

قبل أن أنهى أريد أن أعود إلى البداية- إختيارك للموضوع- ليس لأنه جزء من نمط أدركه في هذه الرسالة ولكن لأنني أعتقد بأنه الأخص في هذه المرات التي أجرب فيها أرواح الرجال فإن الموضوع والقيمة هي أكثر أهمية من الموضوع.

لست أنكر أهمية التقنية، فمن الواضح أنني آخر شخص يعتقد ذلك. بعض المتذمرين من رؤساء الشركات لديهم فكرة بأننا قد قمنا بتطوير تقنيتنا ولذلك فإن أعمالنا سوف تبدو أكثر صعوبة ونستطيع أن نطالب بمزيد من المال نتيجة لذلك. ليست التقنية إختراع رجل جشع أو مغرور يريد أن يبدو ذكياً أو علمياً بفن غامض وله أسراره. التقنية هي نتيجة لدراستنا لرد فعل الجمهور وبالتالي فإن مثل هذا يستحق المال من صاحب العمل الذي يعلم كل شيء عن العمل.

يمكن أن يفشل الفيلم بسبب الجهل التقني أو الكسل الفني. ويمكن أيضاً تقديم الفيلم بواسطة المعرفة التقنية والأصالة. ورغم ذلك فإن الموضوع الضعيف لا يمكن أن تجعل منه التقنية موضوعاً له قيمته ولا يزال الموضوع هو الركيزة الكبيرة في نجاح الفيلم السينمائي.

دعني أعطيك مثلين من خبرتي. ليس الغرض منهما أن يكونا فصلاً إضافياً في سيرتي الذاتية ولكن كتوضيح للنقط التي أثرتها- التي هي عذري الوحيد للإشارات السابقة لعملي.

منذ عدة أعوام أصابني بالتحديد مرضى الرماتيزم وجعلني كسيحاً- من المحتمل بسبب الكثير من شرب النبيذ "والطعام الجيد" في جنوب فرنسا والبرد الكثير والرطوبة عند عودتي.كنت حقيقة مريضاً وكان يجب أن أجلس على عجلة وأدور بها في الإستديو وأنا على مقعد المرضى. كنت أقوم بعمل فيلم "العودة للوطن"- قصة جيدة مع نجوم جعلتني أدرك أن الفيلم لا يمكن أن يفشل. ولكن رغم أنني لم أعتقد أنه فيلم سيء لم أكن بالتأكيد في حالة جيدة لأن أقوم بأفضل عمل لي. ومع ذلك لقى نجاحاً عظيماً.

والممثل الثاني كان مسرحية شعبية تدور في الجزء الغربي من لندن كتبها كاتب مسرحي شاب صاعد. ولم تكن مناسبة بأية حال لفيلم صامت وفوق كل ذلك اعترض الرقيب على الموضوع كله- فكان يجب أن تتغير

وتنقح وأن القصة كانت تفتقر تماماً للتشويق الدرامي الذي لديها على المسرح. وطلبت من مؤلف المسرحية أن يكتب رأيه على نسخة من الطبعة النهائية للسيناريو – كان رأياً شديد التعنت بحيث لا أجرؤ على تكراره هنا.

حسناً، كان علي أن أتماشى معه مع واحد من الفنانين الكبار مدمن مخدرات وكل شيء ممكن أن تتخيله مع مجموعة الممثلين. وفوق كل ذلك كان على أن أسافر إلى الخارج للعمل في فيلم حالما أنتهي من هذا العمل ولذلك لم أستطع أن أبقى لعمل المونتاج لفيلمي – الذي كان مهماً بشكل حيوي في هذه الحالة ولأن الأحوال كانت على هذه الشالة عرفت فقط كل شيء عنها بالفعل. مرة أخرى أصبحت في صحة جيدة وكان أفضل شيء قمت بإنجازه من الناحية التقنية لأنني وضعت كل ما أعرفه في العمل في محاولة لإنقاذه.

ولكن لم أستطع إنقاذه – أو أن التقنية إلى حد ما لم تستطع إنقاذ إفتراض مستحيل رغم أنها غطت الكثير من عيوب القصة الضعيفة ولم يكن الفيلم فاشلاً تماماً.

هذه التجارب تعتبر أمثلة جيدة عن الأهمية النسبية للقصة أو للموضوع من ناحية والتقنية من ناحية أخرى وبالفعل فإن هاتين التجربتين تكشفان عن عدم قدر إدعاءات "واردورستريت" بالنسبة لتقييم عمل فني. كان عملي في الفيلم الفاشل مقارنة أفضل بشكل لا محدود من العمل في الفيلم الناجح حقيقة ولكن كان حكم موزعينا أن المخرج المصاب بالروماتيزم لفيلم "العودة للوطن" كان شاباً عظيماً في حين أن المخرج ذا الصحة الجيدة واسع الحيلة لموضوع سيء لم يكن بالحمية الكافية.

لو كنت ديكتاتوراً للإنتاج السينمائي البريطاني كنت إحتجزت كل الممولين والمنتجين السينمائيين ووضعتهم في معسكر إعتقال في إستوديو صحي وجميل وجعلتهم يتعلمون صناعة الأفلام السينمائية قبل أن أطلق سراحهم مرة أخرى كممولين ومنتجين.

كل شيء يعتمد عليك

في بداية الحرب وباعتباري أحد رعاة الإنتاج السينمائي للهواة – أصدرت نوعاً من المنشور العام للعاملين بلا اعتبار قياسي.

قال أحدهم: "الهواية ملكية كبيرة تقوي من قبضتنا على الجوانب الجميلة للحياة المتحضرة التي يجب أن نخطو بها إلى ذلك العالم الأفضل الذي نصمم على إبداعه حينما تنتهي الحرب".

وافقت ولكن إقترحت أنه يجب علينا أن نستخدم حينئذ هواية الإنتاج السينمائي في أن تساعدنا على إبداع هذا العالم الأفضل الذي نحن أكثر تصميماً عليه في وقتنا هذا.

قلت أن مشاكلنا بالفعل كثيرة وتنحو مشاكل أخرى كل يوم. ولكن نحن لدينا ديمقراطية حيث كل واحد في داخله حر في أن يحدد عيوبنا ويقترح العلاج.

وليس هذا مقصوراً على سياسيي الحزب فقط – أو إذا كان هذا ما يحدث فلا يجب أن يظل هكذا.

وعلى وجه الإيجاز فإنه قبل الحرب أعلن ج.ب. بريستلي بأن الوقت أصبح خطيراً للغاية بحيث أنه ليس على الكتاب أن يشغلوا أنفسهم بالتفاهات العقيمة وأن كل ما يكتبونه يجب أن يكون تطبيقاً لمواهبهم في الإبداع من أجل عالم أفضل وأكثر أمناً. فهو لم يعني أننا يجب أن نتوقف عن الإمتاع ولكن مجرد المتعة وليس أكثر من ذلك جديرة بهذا القول العظيم.

إنني أشعر بنفس الشيء فيما يتعلق بنا نحن صناع السينما, نحن لدينا رسالة محددة ولم نوجد فقط لجذب جيراننا بالتسلية الساذجة. برنارد شو مسلي – وأحياناً بشكل صاخب – ولكن هذا الفيلسوف العظيم لديه دائماً هدف فيما يكتب. وهذا أيضاً ما يجب علينا. يجب أن نسيطر على جماهيرنا ونسليهم ونحرك فيهم العاطفة

ونثير ضحكهم والفهم والفاعلية– بحيث عندما يتم عرض أفلامنا فإن من يشاهدونها يتأثرون ويعلمون أكثر عن موضوعات معينة تحتاج إلى فهمنا المشترك وإهتمامنا الإيجابي.
إن الشخص الذي يبدأ برمي الكرة هو الكاتب السينمائي.

قاموس المصطلحات المستخدمة
في صناعة السينما

ACTION:

حركة: 1) إشارة المخرج للممثلين لبدء المشهد. 2) الحركة الدرامية أو الجسدية في الفيلم

ADAPTATION:

الإقتباس أو الإعداد: التبديل أو إقتباس رواية أو سيرة ذاتية أو مسرحية أو قصة للأفلام السينمائية. أنظر أيضاً المعالجة.

ANGLE:

الزاوية: المشهد من وجهة نظر الكاميرا، على سبيل المثال زاوية الكاميرا.

ANGLE – SHOT:

لقطة من زاوية: وهي لقطة تم تصويرها من زاوية الكاميرا.

ANTI – CLIMAX:

الذروة المضادة: وفقاً لأمبروزوبييرس هي اللحظة التي تتبع على النور الذروة. تبدأ الذروة الدرامية في الهبوط– ومن ثم الذروة المضادة.

APERTURE:

فتح العدسة: عملية فتح عدسة الكاميرا أو آلة العرض أو مسجل الصوت أو آلة الطبع حيث يوضع الفيلم أو شريط الصوت خلال التعرض أو الطبع أو العرض.

ARC:

ضوء المصباح: شكل من الإضاءة العامة يستخدم كثيراً في التصوير السينمائي.

ARCHTECT:

مهندس الديكور: ويسمى عادة المدير الفني.

ART- DIRECTOR:

المدير الفني: الشخص الذي يصمم ديكورات الإستوديو ويشرف على إقامتها وطلائها وتغطيتها بالورق وعندئذ يقوم بغرس الديكورات بالأثاث والمعلقات والصور وفي آخر عمله يقوم بمساعدته رجل الاكسوارات.

ASSEMBLE:

تجميع: ترتيب أجزاء الفيلم في تتابع وهو العملية الأولى في مونتاج الفيلم.

ASSISTANT DIRECTOR:

مساعد المخرج: كرايتون العجيب في وحدة الإنتاج. الرجل المقدام الممتاز الذي يجعل عجلة العمل تدور.

ATMOSPHERE:

الجو العام: 1) هو اصطلاح يستخدم أحياناً للزحام والإسراف في أي شيء و"الإضافات" في المشهد. 2) الشخصيات المحلية والأشياء والزينة واللهجة... إلخ المطعمة في المشهد "لإضفاء جو عام".

BABY:

البيبي: وهو مصباح صغير يستخدم في أغلب الأحيان لإضاءة جزء من الوجه.

BABY SPOT:

إنظر: "BABY"

BACK LIGHTING:

الإضاءة الخلفية: تأثير فوتوغرافي يتحقق بإعداد إضاءة إضافية من خلف الشيء الذي يتم تصويره.

BACK PROJECTION:

العرض الخلفي: وهو العرض على سطح شفاف مع وجود آلة العرض خلف الشاشة مختفية عن أنظار الكاميرا في الإستوديو. معظم آلات العرض في دور السينما أمامية للعرض المباشر وليست للعرض الخلفي.

وهناك أيضاً عرض غير مباشر عن طريق المرايات – أي بواسطة الانعكاس.

في الإنتاج السينمائي يستخدم العرض الخلفي إلى حد كبير لإزدواج مشاهد خارجية مع الديكور الذي تم بناؤه في الإستوديو مثل المشاهد التي تراها من خلال عربات القطار.

BIG CLOSE UP:

لقطة قريبة كبيرة: إختصارها ل.ق.ك. عندما تكون لوجه فإن اللقطة الكبيرة تملأ الشاشة وتكون نهايتي الكادر أسفل الذقن تماماً وفوق عالي الرأس.

BEN STICK:

شجاعة الفيلم: وهي عصا مسطحة مزودة بمسامير بلا رأس يعلق عليها أجزاء الفيلم أثناء عملية المونتاج. ويوضع العصا بشكل صليبي أو على صندوق الفيلم بحيث يتولى الفيلم في الصندوق.

BLIMP:

غطاء الكاميرا: غطاء عازل للصوت توضع الكاميرا في داخله من أجل منع صوت الكاميرا وهي دائرة حتى لا يلتقطه الميكروفون أثناء التصوير.

BOOM:

عمود الصوت: وهو عمود متحرك يعلق عليه الميكروفون، وهذا متصل بحجرة التسجيل ويحركه مساعد المسجل الذي يبذل جهده لإلتقاط كل الأصوات المطلوبة حيث يتجنب ظهور جهازه أو خياله في مجال تصوير الكاميرا أثناء تصوير الفيلم.

BOOTH:

كابينة الصوت: وهي حجرة صغيرة لعزل الصوت يجلس فيها مسجل الصوت. في بداية الأفلام الناطقة كانت كاميرات التصوير توضع في كبائن صغيرة على عجلات ولكن هذه الآن قد حل محلها غطاءات الكاميرات.

BOX OFFICE:

نجاح شباك التذاكر: في الواقع هو مقعد الزبائن في دار العرض.

وفي لغة السينما عامة فمن الشائع استخدامها كوصف يدل على إقبال الجماهير على سبيل المثال على كابينة شباك التذاكر.

BRIDGING TITLE:

إنظر: CONTINUITY TITLE

BUSINESS:

العمل: الحدث والحركة والسلوك والتمثيل الصامت الذي يبدعه المخرج أو الممثل. ففي السيناريو الجيد جداً يتم وصف العمل وكل ما على المخرج أو الممثل أن يفعله هو تفسيره.

CAMERA:

آلة التصوير: (صوت وصورة)- تعني الإشارة دائماً إلى الكاميرا أنها تلك التي تسجل الصورة المرئية على شريط سالب. والكاميرا السينمائية متصلة بكاميرا صوتية بميكانيكية تجذب كل من شريط الصوت والصورة وتعرض كل من سالب الصوت والصورة بسرعة واحدة وهذه السرعة سائدة في شريط الـ 35 ملم. وتقوم بتصوير الفيلم بمعدل سرعة أربعة وعشرين كادراً في الثانية. وهناك أيضاً آليات في الكاميرا أو كاميرات خاصة للتصوير الصامت.

CAMERA ANGLE:

زاوية الكاميرا: وجهة نظر الكاميرا. تستطيع زاوية الكاميرا أن تكون مختلفة في الرؤية- فهي عادة إلى أعلى أو إلى أسفل ولكنها أحياناً تنظر متعجبة بشكل مائل. واللقطة التقليدية المستقيمة تكون فيها عدسة الكاميرا في مستوى العين.

CAMERA MAN:

المصور: وهو الشخص الذي يضع هو ومساعده العدسة المطلوبة ويجهز أوضاع الإضاءة ويثبت البؤرة ويتحكم في حركة الكاميرا وأشياء كثيرة قبل أن تبدأ الكاميرا في العمل.

CAMERA SET- UP:

وضع الكاميرا: المكان الذي توضع فيه الكاميرا. وما أن يتم وضعها فيه يشار إليه بأنه "مكان وضع الكاميرا".

CAMERA SHY:

رهبة الكاميرا: أن يظل الممثل واعياً أمام الكاميرا.

CAMERA WISE:

التعامل أمام الكاميرا: القدرة على استغلال الإدراك بوجود الكاميرا.

CHANGING BAG:

حقيبة التغيير: وهي حقيبة من مادة سوداء غير شفافة وعندما تغلق تتجنب الضوء وتستخدم لشحن الكاميرا بالفيلم الخام السالب وتفريغه من الكاميرا في مكان التصوير أو عندما يكون هناك صعوبة في الحصول على حجرة معتمة.

CHEAT:

خداع الكاميرا:تحريك الأشخاص أو الأشياء في مجال معين للكاميرا بحيث يكونوا مناسبين أو يقومون بعمل تكوين جيد ولكن تتغير الأوضاع النسبية فقط إلى حد ما بحيث لا يلاحظها جمهور السينما.

CHE MICAL FADE:

الإختفاء الكيميائي: في حين يتم عمل إختفاء تدريجي وظهور تدريجي على الشريط السالب أثناء التصوير فإن الإختفاء والظهور الكيميائي يمكن عمله عن طريق غمس الشريط السالب في محلول مقلل أو مزيد.

CLAPPERS:

الكلاكيت: جزآن من الخشب مثبتان على طرف واحد بواسطة مفصلة ويصطفقان ببعضهما بواسطة أحد المساعدين في بداية تصوير ونهاية كل لقطة– وذلك لمساعدة المونتير في تحديد طبعات التزامن على شريط الصوت والفيلم الصامت.

CLIMAX:

الذروة: لحظة الذروة الكبيرة في القصة. حاذر من الذروة المضادة.

CLOSE- MEDIUM SHOT:

اللقطة المتوسطة القريبة: إختصارها ل.م.ق. واللقطة المتوسطة تبدأ من بين الوسط والركبتين إلى أعلى الرأس.

CLOSE SHOT:

اللقطة القريبة: تعميم حر لأي درجة من قرب الكاميرا من شيء أو أشياء يتم تصويرها.

CLOSE UP:

اللقطة الكبيرة: إختصارها ل.ك. وهي لقطة كبيرة عادية لوجه وتتضمن الكتفين وجزء من الصدر في حين يقطع أعلى الصورة بمسافة بوصات صغيرة أعلى الرأس.

COLOUR:

اللون: 1) عملية إعادة اللون في التصوير.

2) اللون المحلي. إنظر ATMOSPHERE

COMMENTARY:

تعليق: التعليق المصاحب أو الحوار المسجل على الفيلم الإخباري أو التسجيلي أو التعليمي.

COMPOSITE SHOT:

اللقطة المركبة: لقطتان أو أكثر يتم تصويرهما على نفس الشريط السالب.

أنظر: DOUPLE EXPOSURE

DOUPLE PRINTING

SPLIT SCREEN

CONSTRUCTIN FORE MAN:

مساعد المدير الفني: وهو يعمل تحت إشراف المدير الفني وهو مسؤول عن بناء وطلاء الديكورات. وقد يجب عليه أن يتحكم في 100 أو أكثر من النجارين وعمال الطلاء عمال اللصق وعمال آخرين.

CONTINUITY:

التتابع: يقال بأن تتابع الفيلم جيد إذا كان يتدفق بنعومة فإن صفة التعاقب السهل هي التي تتوفر في الفيلم الجيد الصنع.كانت كلمة "التتابع" تستخدم في زمن ما كمرادف "للسيناريو" أو "النص".

CONTINUITY GIRL:

فتاة التتابع (اسكريبت): وهي فتاة حادة البصر تدون الملاحظات أثناء إنتاج الفيلم عن ما يقوله الممثلون وما يجب أن يقولوه وما يفعلوه وما يرتدوه من ثياب وماذا كانوا يرتدونه آخر مرة وإذا ما كانوا يتكلمون بصوت عال أو بنعومة وإذا ما كانوا يجرون أو يسيرون بشكل عادي أو متمهلين. إلى جانب العديد من الأشياء الأخرى- بما يشمل عناوينهم وأرقام هواتفهم.

CONTINUITY TITLE:

عناوين التتابع:تسمى أحياناً العنوان الموصّل فهو عنوان يأتي بين الفصول ويسمى بذلك لأنه يساعد الفيلم على الإفصاح عن قصته.

CONTINUITY WRITER:

كاتب التتابع: كاتب السيناريو التقني أو سيناريو التصوير.

COSTUME DESIGNER:

مصمم الملابس: وهو بالفعل يعني مصمم الأزياء والملابس. إنني أضعه بالتحديد لتذكيرك بأن هذا الشخص المهم موجود. أنظر أيضاً WORD RBBE.

COSTUME PLOT:

قائمة الملابس: وهي قائمة الأزياء والملابس والقبعات والحلي .... إلخ التي يرتديها مختلف الممثلين.

CRANE SHOT:

مشهد يتم تصويره على رافعة شيدت خصيصاً للقطات المتحركة وتتطلب وجهات نظر عالية أو أعلى الرأس.

CREDIT TITLE:

عناوين الفيلم: وهي العناوين التي تخبرنا في بداية الفيلم بأسماء كاتب السيناريو والمصور ومسجل الصوت والمدير الفني وآخرين يعملون في إنتاج الفيلم. (تظهر أسماء الممثلين في قائمة المشتركين في التمثيل والمخرج والمؤلف ولقطات أخرى كبيرة لها عناوين خاصة بها). يعتبر جمهور السينما عادة عناوين الفيلم كمضايقة إضافية رغم أن عشاق السينما الحقيقيين بدأوا في دراسة هذه الأسماء باهتمام وفائدة.

CROSS- CUT:

القطع المتبادل: التبادل في المونتاج بين مشهدين أو أكثر- مثلما يكون أحدهم لديه لقطتان قريبتان لشخصيتين تواجه إحداهما الأخرى.

CROUD:

الزحام: كما في إحدى المدن تحت قانون عسكري يعتبر ثلاثة أو أربعة من الناس هو بمثابة تجمهر في الإستوديو السينمائي. أي أشخاص يجري تصويرهم في أحد الأفلام السينمائية ولكن لا يؤدون دوراً يطلق عليهم "ممثلي المجاميع" أو "إضافات" أو "زيادات" أو "جو عام".

إن الخادم أو السفرجي الذي يتكلم كلمات قليلة يجري تصنيفه كممثل أدوار صغيرة.

CUT:

إقطع: أمر المخرج لإيقاف المشهد. تكف الكاميرا ومسجل الصوت ويتوقف المشهد.

CUT BACK:

لقطة رجوع: مشهد في فيلم يعود إلى حدث سابق(*).

CUTTER:

مونيتير: هو نوع من المونيتيرين الذي يهوى أن نراه يعمل وهو يرتدي أكماماً على قميصه. أنا أكره الاصطلاح فالمونيتر هو الذي يجب أن يكون فناناً مبدعاً أو تقنياً وليس مجرد مركب لقطع من شريط السيلولويد.

CUTTING:

تركيب(*).

CUTTING- BENCH:

منضدة التركيب: المكتب أو المنضدة أو مائدة تشكل جزءاً من آلة يعمل عليها المونيتير ومساعده أثناء تجميع وعمل المونتاج للفيلم. ومنضدة التركيب هذه مجهزة بلفاف للفيلم وفوق سطحها شاشة من الزجاج تحتها مصباح كهربائي ليسهل التعرف على المشاهد والتدقيق في الحدث.

DIALOGUE:

الحوار: وهو الكلمات المنطوقة في الفيلم الناطق.

DIALOGUE FILM:

فيلم ناطق: فيلم بالصوت أو "فيلم ناطق- رغم أن الفيلم ذا الصوت يمكن أن يكون بلا حوار

DIRECTOR:

المخرج: نظرياً هو العقل المهيمن الذي يتصور في ذهنه الفيلم كله ويشرف عليه. والأكثر بوجه عام فإن المخرج هو مشارك لكاتب السيناريو والمنتج المساعد ومدير الإنتاج رغم أنه المتحكم الوحيد في الممثلين في البلاتوه وفي مكان التصوير وعادة ما يقوم بالإشراف على المونتاج(*).

DISSOLVE:

المزج: التغير التدريجي من مشهد إلى آخر وأحياناً يسمى بالتداخل LAB DISSOLVE وذلك لأنه في الواقع يتداخل جزآن من الفيلم السالب- نهاية الأول تختفي تدريجياً وبداية الثاني تظهر تدريجياً. ويسمى أيضاً إختلاط MIX.

DISTANT SHOT:

---

* يترجم أحمد كامل مرسي والدكتور مجدي وهبة هذا المصطلح في "معجم الفن السينمائي" بالآتي "إستدراك. اللقطة المرجوعة. هي لقطة مكررة أو معاودة لممثل أو مشهد سابق مضى على ظهوره وقت وإعادة هذه اللقطة يذكرنا به".

(*) تبدأ هذه العملية في المونتاج بقطع اللقطات حتى ولو كانت مكررة لاختيار الأفضل منها أثناء عملية المونتاج ثم يقوم مساعد المونيتر بلصق هذه اللقطات في تسلسل بأطوالها كاملة.

أما بالنسبة للإخراج فهذه الكلمة تعني التقطيع أي تقسيم المشهد إلى لقطات (المترجم)

* هناك نوعان من المخرجين في أمريكا. النوع الأول هو الذي يعهد إليه بسيناريو تصوير كامل التقطيع فيقوم بتنفيذه وتنتهي مهمته تماماً بعد التركيب الأول للقطات الفيلم في حجرة المونتاج. أما النوع الثاني وهم كبار المخرجين فيشرفون على الفيلم منذ كتابة السيناريو إلى أن يصبح جاهزاً للعرض.

(المترجم)

لقطة بعيدة: وهي لقطة عامة جداً حيث نرى حدثاً كبيراً كاسحاً مثل جيوش تتحارب وفرسان يركضون أو نرى متسلقي جبال عن بعد.

DOLLY:

أنظر TRACK AND TROLLY

DOLLY SHOT:

لقطة متحركة: لقطة لكاميرا متحركة.

DOUBLE:

البديل: وهو شخص يتم استخدامه ليحل محل ممثل مهم في اللقطات العامة في الاشتباكات والمشاهد الأخرى الخطرة.

DOUBLE EXPOSURE:

التعرض المزدوج: يتم إزدواج مشهدين على نفس الفيلم السالب. وإنظر أيضاً DOUBL PRINTING

DOUBLE PRINTING:

الطبع المزدوج: يتم إزدواج مشهدين من شريطين سالبين أثناء الطبع.

DUNNING PROSSES:

طريقة دننج: عملية خلفية حيث يكون فيها الموجب لمشهد الخلفية المطلوبة يتم تلوينه بلون معين (على سبيل المثال اللون الأصفر) ويوضع في الكاميرا بين العدسة وسالب غير معرض للضوء. والممثل تقع عليه إضاءة أحادية اللون لنفس لون موجب الخلفية يؤدي أمام خلفية واضحة تضاء باللون المتمم (على سبيل المثال الأزرق).

DUBBING:

الدوبلاج: وهو إعادة تسجيل أشرطة الصوت. إضافة أشرطة صوت جديدة مثل تسجيل ترجمة حوار. (أنظر POST- SYNCHRONISATION)

DUPE

نسخة سالبة إضافية من الفيلم: نسخة سالبة ثانية مأخوذة من نسخة موجبة من النسخة السابعة الأصلية. النسخة السالبة حتى وقت قريب تعطي نسخة موجبة أقل نسبياً من تلك المأخوذة من النسخة السالبة الأصلية وقد غير التحسن في عمل المعمل في صناعة الفيلم الخام المستخدم في هذه العملية من هذا الوضع كثيراً لدرجة أنه أحياناً قد تصبح نسخة الينجاتيف الإضافية أفضل من النسخة الأصلية.

EDITOR:

المونيتر: هو الشخص الذي يقوم بتجميع وتركيب اللقطات وعمل المونتاج ووضع العناوين للفيلم.

EXTERIOR:

مشهد خارجي.

EXTRAS:

الزيادات: إما مجاميع الممثلين.. أو المشاهد الإضافية.

EXTRA SCENES:

مشاهد إضافية: المشاهد التي ليست في السيناريو يضيفها المخرج وذلك لتغطية بعض النقاط التي تطل عليه في السيناريو. وتسمى أيضاً "لقطات تأمينية".

FADE- IN:

ظهور تدريجي: وهو الظهور المتدرج للمشهد من الظلام.

FADE OUT:

إختفاء تدريجي: وهو الاختفاء التدريجي للمشهد إلى أن تظلم الشاشة.

FEATURE:

الفيلم الأساسي: الفيلم السينمائي حيث الهدف الأساسي منه أن يكون الجانب الأساسي في بروجرام دار العرض.

FEATURE PLAYER:

الممثل السينمائي: وهو الممثل الذي إما أن يساعد نجماً أو نجمة أو يشارك في الشرف مع ممثلين آخرين (أنظر STAR).

FILM:

الفيلم: 1) مادة خام مرنة مغطاة بطبقة حساسة للضوء. 2) شريط مصنوع من هذه المادة التي تحتوي على سلسلة من الصور الفوتوغرافية. 3) فيلم سينمائي. 4) كلمة متقعرة تعني صفة سينمائية على سبيل المثال "إنه ليس سينما" و"ليس لعبة كروكية".

FILM BIN:

سلة المونتاج: سلة خشبية كبيرة تستخدم الفيلم فيها لبسط الفيلم في داخلها أثناء عملية تجميع المشاهد المصورة وعملية المونتاج.

FILM CEMENT:

مادة لصق الفيلم: وهي عادة محلول من الأسيتون والأسيتات توضع على جزء من شريط السيلولويد المخدوش– من اجل لصق جزئين من الفيلم ببعضهما.

FILM HORSE:

شماعة الفيلم: وهي أشبه في مظهرها بمنشفة الجواد ولكن أطول. على قضبانها الأفقية مسامير دون رؤوس لتعليق شفرات أشرطة الفيلم أثناء عملية المونتاج.

FILTER:

مرشح: هناك مرشحات مختلفة للضوء يمكن أن تناسب عدسات الكاميرا من أجل تحقيق تأثير فوتوغراف.

FLASH:

مشهد قصير: وهو مشهد قصير يستغرق عادة من قدمين إلى خمسة أقدام من طول الفيلم.

FLASH- BACK:

إرتداد: العودة إلى جزء مبكر من القصة أو إلى مشهد سابق شاهدناه(*).

(*) يقول أحمد كامل مرسي والدكتور مجدي وهبة في "معجم الفن السينمائي. عن مصطلح الإرتداد:"قطع في سياق القصة السينمائية والعودة إلى الوراء لاستعادة ذكريات ومواقف وقعت في الماضي للتذكير أو للتوضيح أو الإبانة ثم العودة إلى تتابع السرد الفلمي مرة أخرى. ويسمى أيضاً بالمتغير".

ونحن نرى أن الفلاش باك أو الإرتداد لا يقطع السياق وإنما هو مكمل للسياق وربما يرجع الكلام السابق إلى الطريقة التقليدية في عمل الإرتداد وهو وقف الحدث ثم تقوم الشخصية بالسرد. ولكن الإرتداد الآن يتم سريعاً وكأنه إستمرار للحدث دون أن يوقف السياق. (المترجم)

FLAT:

مسطح (بانوه): جزء من الخيش المدهون أو لوح خشب رقيق أو ما شابه ذلك يستخدم في بناء الديكور.

FLOAT:

لوح خشب مغطى بورق حائط: يعده المدير الفني ليتماشى مع حوائط الديكور الآخر. وهو منفصل عن الديكور الأصلي ويمكن وضعه عند الضرورة.

FLOODS:

لمبات إضاءة قوية: وهي لمبات ذات قوة عالية تنشر الضوء على مساحة واسعة.

FLOOR:

أرضية التصوير السينمائي: تتضح كلمة "الأرضية" في جملة "أنت مطلوب في أرضية التصوير" أو "إنك لا تستطيع مقابلة المخرج الآن– إنه في أرضية التصوير السينمائي" وهي تشير إلى الأستوديو وعلى سبيل المثال أرضية الأستوديو. وتسمى أيضاً خشبة المسرح.

FLOOR SECRETARY:

أنظر CONTINUITY GIRL

FOCUSINING BOARD:

لوحة ضبط البؤرة: وهي لوحة لصق عليها أحجام مختلفة من الأنماط توضع أمام الكاميرا في البعد المطلوب لكي يستطيع مساعد المصور أن يفحص بؤرته بواسطتها.

FRAME:

كادر: صورة واحدة في شريط الفيلم. وتسمى أيضاً فوتوجرام أو صورة.

FUULL- SHOT:

لقطة كاملة: إستعمال غير دقيق لاصطلاح لقطة عامة أو لقطة عامة متوسطة أو عامة بعيدة.

GADGET BOX:

صندوق المعدات: كهف علاء الدين للمصور وهو صندوق حيث يخزن فيه كل شيء ممكن أن تتصوره ويمكن أن يستخدم في تشغيل آلة– مثل شريط لصق وورق سنغرة أو مفك.

GAFFER:

رئيس عمال الكهرباء

GAG:

فكاهة: موقف كوميدي في الفيلم مادة ذو طبيعة هزلية.

GAG MAN:

مؤلف الفكاهة: الشخص الذي يبتكر القفشات (الإفيهات).

GATE:

الشباك: جميع الكاميرات السينمائية لديها. شباك"خلف العدسة يخفي الفيلم الذي يمر عبر الشباك عندما يفتح. آلات العرض أيضاً لديها شباك.

GAUSE:

شاشة أو غلالة: قطعة من الشاش أو غلالة توضع غالباً أمام عدسة الكاميرا لتجعل الصورة ناعمة وتحفظ خطوط الضوء.

GLASS SHOT:

لقطة من خلال زجاج: وهي لقطة من خلال لوح مدهون من الزجاج حيث الجزء المدهون يتعشق مع المشهد المرئي من خلال الجزء الخالي من الزجاج(*).

GUBO:

حاجب الضوء وحاجب الصوت: لوحة أو قطعة شاش لحجب الضوء أو الصوت. أنظر NAGGER))

GRANDING:

نسخة التصحيح: عملية تعديل كثافة النسخة السالبة من أجل الطبع بحيث لا يوجد أي تغيير واضح أو مضطرب في إضاءة المشهد.

GRIPPS:

عمال الإستوديو (ميشانيست): وهم الرجال الذين يقومون بنقل الأشياء الثقيلة في الإستوديو.

GUIDE- TRACK:

بروفة التسجيل: تسجيل مبدئي في وقت التصوير عند الإقتراح بتسجيل الصوت مرة أخرى. وتساعد بروفة التسجيل في عميلة ما بعد التزامن.

GYRO:

حامل الكاميرا الدوار: معظم حوامل الكاميرا الآن مزودة برأس دائرية ويد لتوجيهها- هذا بدلاً من الأيدي القديمة التي كانت تقوم بعمل اللقطات الأفقية والرأسية والبانورامية. إن رأس الحامل الدوار يمكن الشخص من توجيه الكاميرا بسهولة في أي اتجاه أثناء اللقطة.

HEAVY:

الشرير القوي: الشخص القوي والشرير عادة في القصة.

INKLE:

الكشاف الصغير: إختصار للمصباح المتوهج الحرارة وهو مصباح إستوديو فلزي مملوء بغاز ملتهب.

INSERT:

لقطة متداخلة(*)

INTERIOR:

داخلي: على حسب دقة كاتب السيناريو فإن الداخلي يعني أي ديكور داخل الأستوديو. كثير من المشاهد التي تبدو خارجية يتم بناؤها أو إعدادها في الإستوديو على حسب ما يرى المخرج وهي تسمى أيضاً داخلية بمعنى انها داخل برنامج عمل داخل الإستوديو.

IRIS:

لقطة الحدقة: وهي كادر عادة ما يكون دائرياً أمام عدسة الكاميرا ويتم ذلك من أجل التضخيم أو التضييق. والظهور الدائري JRIS IM هو فتح الحدقة إلى أن تظهر الصورة كلها خلال العملية فإن دائرة الحدقة تبدو متسعة. يتم الإختفاء الدائري عكس هذه العملية إلى أن تختفي الصورة تماماً(*).

---

* يطلق عليها أحمد كامل مرسي والدكتور مجدي وهبة في (معجم الفن السينمائي) اللقطة الشفافة- اللقطة الزجاجية.

* في (معجم الفن السينمائي) اللقطة المندرجة- اللقطة الإعتراضية

في (معجم المصطلحات السينمائية) ترجمة وإعداد خيرية البشلاوي: لقطة دخيلة- إعتراضية.

JOINING:

الإتصال: وهو وصل أجزاء الفيلم في شريط متصل.

JUNK:

فضلات الفيلم أو "الديشيهات": وهو ما يتبقى من الفيلم مثل اللقطات التي تم الاستغناء عنها وهو إصطلاح عام يستخدمه المونتيرون لوصف أشرطة الأفلام التي يعملون عليها. لاستبعاد أو إلقاء شريط الفيلم الذي لم يعد بحاجة إليه.

LAB:

المعمل: حيث يتم تحميض الفيلم وطبعه وعمليات أخرى.

LAB- DISSOLVE:

أنظر DISSOLVE

LAPSE:

مرور الزمن: مرور الزمن في القصة حيث هناك انكسار في السرد أو الحدث.

LIBRARY SHOT:

لقطة من الأرشيف: لقطات غريبة من مادة موجودة ويمكن الحصول عليها من المكتبات السينمائية– إما صوت أو صورة على سبيل المثال الأحداث الجارية.

LIMITS:

الحدود: حدود وقفة الممثل في مجال رؤية الكاميرا.

LINE- UP:

فترة تجهيز الكاميرا: عملية وضع الكاميرا في المكان المطلوب وضبط بؤرة العدسة **على المشهد المطلوب.**

LOCATION:

مكان التصوير: مكان غير الإستوديو يتم إختياره لتصوير بعض المشاهد السينمائية.

LOCATION MANAGER:

مدير مكان التصوير: وهو أحياناً يساعد في إختيار مكان التصوير ولكن وظيفته الأساسية هو تجهيز الحجرات ويقوم بتسهيل التصوير ويرتب الانتقالات والغذاء والمتطلبات الأخرى لوحدة الفيلم أثناء وجودهم في "مكان التصوير".

LONG SHOT:

اللقطة العامة: وهي أكبر بقليل من اللقطة المتوسطة العامة. في اللقطة العامة تكون الكاميرا أبعد بما يكفي لأن تشمل مجموعة كبيرة أو إزدحام صغير من الناس.

LOT:

حوش الإستوديو: قطعة أرض خارج أو قرب الإستوديو تبنى عليها المناظر الخارجية مثل الـ PALAZZO على القتال الكبير أو إهرامات الجيزة.

LOUD SPEAKER:

---

* ترجم (معجم الفن السينمائي JRIS IM بالاختفاء الدائري وتبعته في ذلك خيرية البشلاوي في معجمها وهو خطأ من الاثنين.

مكبر الصوت: جهاز كهربائي جرى تصميمه من أجل أن يطلق صوت قوي ويعمل بقوة من خلال نظام كهربائي.

MAGAZINE:

علبة الخام: وهي العلبة التي يوضع فيها الفيلم السالب قبل شحنه داخل الكاميرا.

MAINTITLE:

العنوان الرئيسي: وهو العنوان في بداية الفيلم الذي يقدم إسم الفيلم.

MAKE UP ARTIST:

فنان المكياج (الماكيير): وهو الشخص الذي يقوم بعمل المكياج للمثلين.

MARRIED PRINT:

النسخة النهائية: نسخة موجبة مركبة حيث يتوحد فيها نيجاتيف الصورة والصوت لتخرج النسخة المستخدمة في آلات العرض العادية.

MASK:

القناع: أصبحت المشاهد من خلال القناع غير سائدة ولكن مثل انفرادات المسرح والمناجاة قد يعود هذا في أي وقت. والأقنعة التي نراها في أيامنا هذه فقط تكون من خلال ثقب الباب أومن خلال مجهر أو تليسكوب وتوضع أمام عدسة الكاميرا.

MATTE:

ساتر الضوء(*): وهو قناع يتكون من قطعة مسطحة معدنية أو أي مادة معتمة ذات فتحة على أي شكل من الأشكال مرغوب فيه وتوضع أمام آلة التصوير السينمائي من أجل جزء معين من الصورة وذلك لعرض هذا الجزء منفصلاً.

MEDIUM CLOSE- UP:

لقطة متوسطة قريبة: إختصارها ل.م.ق. وعندما تكون لشخص فإنها تشمل من المرفقين تقريباً حتى بوصات قليلة فوق الرأس.

MEDIUM LONG SHOT:

لقطة عامة متوسطة: إختصارها ل.ع.م. القطع على شخص بالقرب من الركبتين. سوف تجد أنه من السهولة جمع أربعة أشخاص في اللقطة المتوسطة.

MICROPHONE:

الميكروفون: وهو بشكل ودي يعرف بالمايك MIKE. يجب أن يسمع ولا يجب أن يرى.

MID SHOT:

أنظر MEDIUM SHOT.

MIKE:

أنظر MICRO PHONE

MIX:

أنظر MIXER

---

* حسبما ورد في "معجم الفن السينمائي" لأحمد كامل مرسي والدكتور مجدي وهبة.

MIXER:

منصة مزج الصوت بالصورة أو مسجل الصوت: الفن الذي يشرف على تسجيل الصوت في مشهد الحدث إما في الإستوديو أو في مكان التصوير. وهو مسؤول على وضع الميكرفون ودوره في تشغيل جهاز تسجيل الصوت.

MONTAGE:

المونتاج: وهي كلمة عالية بالنسبة للتوليف وهي تستخدم بشكل ملموس من المتحمسين البريطانيين ويفضلونها على الكلمة الانجليزية EDITTING ومازال هناك مكان لكلمة "مونتاج.. في كلمات الإستوديو إذا إقتصرناها على وصف التقطيع الخيالي المحلق الانطباعي أو الإيقاعي الذي يحلو للمونتير الفنان المبدع أن يقوم به.

MOVINING SHOT:

إنظر TRACKING SHOT- DOLLY-T ROLLY- TRUCK.

MOVIOLA:

الموفيولا: آلة عرض مصغرة يستخدمها المونتير عند تقطيع وجمع الفيلم.

MUSIC DEPARTMENT:

قسم الموسيقى: يشغل هذا القسم مديرو الأوركسترات الموسيقية ومؤلف الموسيقى ويوفر أشطرة الصوت من مكتبته ويرتب لدفع الحقوق الموسيقية.

MUTE:

الفيلم الصامت: النسخة السالبة أو الموجبة للصورة المرئية. إنظر أيضاً SOUND TRACK.

NEGATIVE:

الفيلم الخام: وهو الفيلم المغطى بمادة حساسة للضوء ويتم عليها تسجيل الصورة أو الصوت.

NIGGER:

حاجب الضوء والصوت: شاشة سوداء يستخدمها المصور لحماية عدسة الكاميرا من الأضواء، وأيضاً شاشة تستخدم لحماية الميكرفون من الأصوات العالية أو الأصوات المباشرة.

NONFLAM:

فيلم آمن: وهو الفيلم غير القابل للإشتعال.

NUMBER BOARD:

الكلاكيت: يسجل عليه إسم الفيلم ورقم كل مشهد. ويوضع الكلاكيت أمام الكاميرا ويتم تصويره قبل كل مشهد. ويقوم هذا بتسهيل عمل المعمل والمونيتر والشخص الذي يقوم بتقطيع النيجاتيف. بعض أنواع الكلاكيت تسجل أيضاً إسم المخرج والمصور أيضاً إذا كان المشهد نهاراً أو ليلاً مما يساعد المعمل عند التحميض والطبع.

ONE TURN- ONE PICTURE:

دورة واحدة- صورة واحدة: بدلاً من تصوير ثماني صور في كل دورة فإن الكاميرا يتم تعديلها بحيث تلتقط صورة واحدة فقط- ومن ثم يكون إصطلاح دورة واحدة- صورة واحدة. ويكون التأثير لجعل الأشياء المتحركة تتدفع بسرعة ثماني مرات عن سرعتها الطبيعة أو السرعة الأصلية.

OPERATOR:

عامل التشغيل: 1) أصلاً هو الرجل الذي يقوم بتشغيل آلة العرض وكثيراً ما يشار إليه بأنه رجل العرض. 2) في الإستوديو هو الرجل الذي يقوم بتشغيل الكاميرا أثناء التصوير. هذا عمل أخصائي من المعتاد أن يقوم به المصور.

OPTICAL PRINT:

الطبع البصري: يطلق على الطبع العادي من السالب ما يسمى الطبع بالاتصال المباشر. ويتم الطبع البصري عن طريق عدسات معينة تمكن المرء من تضخيم أو تصغير حجم الصورة أثناء الطبع على الشريط السالب الأصلي.

ORTHO- CHRO MATIC:

فيلم أبيض حساس لكل ألوان الطيف ما عدا الأحمر: النمط القديم من الشريط السينمائي السالب الذي هو أقل حساسية للون من الفيلم الحساس للون والأنواع الأخرى من المواد الحساسة. لعلك تتذكر الشعار القديم "صور فوتوغرافية أحمر وأسود– حسناً هذا ما كان عليه.

ORTHO- STOCK

أنظر ORTHOCHRO MATIC

OVER- PRINT:

الطبع المتطابق(*): يمكن طبع نسختين من السالب أو أكثر على شريط موجب واحد معطياً الإنطباع بالتعرض المزدوج أو الطبع المزدوج من نسخة سالبة واحدة.

PAN:

بان: التحرك من خط أفقي في الإتجاه الذي يريد المصور أن يصوره ويتم هذا بتحريك يد حامل الكاميرا وليس بتحريك الحامل نفسه الذي يظل ساكناً.

إذا تحرك حامل الكاميرا تكون اللقطة متحركة أفقياً.

PANCHRO MATIC:

فيلم حساس للألوان: وهي الأنواع الجديدة– من الفيلم الخام الحساس للون.

ويعرف النوع القديم بالفيلم الخالي من حساسية اللون.

PANORAMA:

أنظر PAN .

PAN- STOCK:

أنظر PANCHROMATIC.

PARALLEL ACTION:

الحدث المتوازي: وهو حدث يقع أكثر أو أقل في نفس الوقت في مكانين أو أكثر.

أنظر CROOSS CUT.

PERFORATION:

(*) حسب الترجمة في "معجم الفن السينمائي".

ثقوب الشريط السينمائي: وهي الثقوب المتجمعة في شريط السالب وشريط الموجب من أجل أن يمر في تروس الكاميرا وآلة العرض. وهذه الثقوب تستخدم في آلية الإمساك التي تدفع الفيلم إلى الأسفل حيث فتحة الكاميرا وآلة العرض بشكل متقطع صورة بعد صورة.

PHOTOGRAM:

الكادر: أنظر FRAME. ليس لهذه الكلمة علاقة "بكادرات الصور الفوتوغرافية الثابتة".

PLANT:

التأسيس: تأسيس نقطة بشكل مبكر في حدث القصة(*).

PLATES:

الشرائح المصورة: فيلم يتم تعريضه يستخدم من أجل عرض خلفية في لقطات العرض الخلفي. إنظر BACK PROJETION.

PLAY BACK:

ترديد الصوت مرة ثانية: في بعض الإستوديوهات يكون لكل مشهد صوت مغطى بطبقة من الشمع بحيث أنه بعد إنتهاء تصوير المشهد على الفور يمكن للمخرج أن يسمعه (بالترجيع). ومن الممكن أن يتم هذا أيضاً عن طريق جهاز تسجيل بأسطوانة من شريط صلب ممغنط.

POSITIVE:

النسخة الموجبة: طبعة يتم استخراجها من الفيلم السالب.

POST- SYNCHRONISE:

بعد التزامن: وذلك بإضافة أصوات وموسيقى أو حوار بعد تصوير الفيلم.

PRINT:

الطبع: إستخراج نسخة موجبة من الفيلم السالب.

PROCESS:

عملية الطبع والتحميض: تحميض وتثبيت النيجاتيف وطبع وتحميض الموجب.

PROCESS SHOT:

لقطة مركبة: مثل عملية العرض الخلفي واللقطة الزجاجية.

PRODUSER:

المنتج: يطلق على المخرج أحياناً من باب الخطأ بالمنتج رغم أنه أحياناً يكون المخرج المنتج أي أنه يتولى العمليتين. وفي الواقع فإن المنتج هو المنشط ومدير العمل في الفيلم.

PRODUCTION MANAGER:

مدير الإنتاج: نائب أو وكيل المنتج الذي يسيطر على الجانب الإداري والمالي لوحدة عمل الفيلم.

PROGRAM PICTURE:

الفيلم المكمل: وهو فيلم عادي وغير مكلف ومتواضع.

PROECTOR:

آلة العرض: الجهاز الذي يعرض الفيلم السينمائي على الشاشة.

(*) أحياناً نستخدم إصطلاح "زرع المعلومة" (المترجم)

PROJECTIONIST:

عامل العرض: أنظر OPERATOR.

PROPERTY MAN:

منسق المناظر: عامة هناك شخصان لتنسيق المناظر على الأقل في الفيلم ذي الإنتاج الضخم، الأساس هو المنسق العام. ومهمته توفير كل "اللازم" المذكورة في السيناريو (مثل الحقائب، القرود، دفاتر الشيكات ...إلخ). ويساعد منسق المناظر أيضاً المدير الفني في فرش الديكور.

PROPS:

الإكسسوارات: كل الأشياء المستخدمة في المشهد مثل التليفونات والكتب وعصى المشي ...إلخ.

PRO PERTY PLOT:

قائمة الإكسسوارات: قائمة كل اللوازم التي يتطلبها الفيلم.

QUICKLE:

الفيلم الصغير الشأن: وهو الفيلم الرخيص التكلفة والذي تم إنتاجه في وقت قصير والذي برز في انجلترا بعد تقديم مبدأ حصة عرض الأفلام الأجنبية التي قام برعايتها الموزعون الأمريكيون لتحقيق حرفية القانون.

RECORDER:

جهاز تسجيل الصوت: جهاز لتسجيل الصوت إذا كان التسجيل على إسطوانات أو فيلم أو شريط الصلب الممغنط.

RECORDIST:

مسجل الصوت: الرجل الذي يسجل الأصوات– وهو مصور الصوت. وأحياناً يشار إليه كمهندس الصوت.

REEL:

بكرة الفيلم: الطول المعتاد لبكرة فيلم مقاس (35ملم) هو ألف قدم، والطول المساوي لفيلم مقاس (9،5ملم، 16ملم) وبقدر عدد الكادرات يكون 400قدم.

RELEASE:

التوزيع: أنظر DISTRIPUTION.

RENTER:

الموزع: أنظر DISTRIPUTER.

RESEARCH DEPARTMENT:

قسم البحوث: هذا القسم مسؤول عن البحوث التاريخية والتقنية والأخرى المطلوبة لكل فيلم. وله هيكل وظيفي يستخدم ما يحتاجه من متخصصين.

RETAKE:

إعادة تصوير اللقطة.

REVERSIBLESTOCK:

الفيلم السالب: وهو الفيلم السالب الذي يمكن عن طريق المعالجة الكيمائية يمكن أن يتحول إلى فيلم موجب.

ROAD SHOW:

إستعراض الطريق: عرض خاص في المسارح وصالات المدن ...إلخ.وهو عكس العرض السينمائي العادي.

ROLL:

آلة الفصل: وهي تفضل بين السالب والموجب. يتكلم المرء عن رول النيجاتيف وعن شريط الموجب.

RUNNING TIME:

زمن الفيلم: وهو طول الفيلم بالنسبة لزمن عرضه وليس طوله بالقدم.

RUSHES:

طبعة الفيلم الأولى قبل المونتاج.

S.A. (SEXAPPEAL):

الجاذبية الجنسية.

SAFE:

خزانة حفظ الأفلام: سرداب أو مخ.ن ضد الحريق من أجل تخزين الأفلام السينمائية الخام وهي خزانة من المعدن ضد الحريق وتستخدم أحياناً كخزانة مؤقتة.

SAFETY- FILM:

فيلم ضد الحريق: أنظر NON FLAM.

SCENE:

مشهد: جزء من فيلم يعرض لحدث كامل يتم تصويره بكاميرا واحدة ثابتة أو متحركة أو من عدة زوايا.

SCENARIO:

السيناريو: وهو الفيلم السينمائي موصوفاً بلغة تقنية ومحددة مشهد بمشهد. هذا هو "سيناريو التصوير" الذي يعتمد عليه المخرج في إخراجه للفيلم السينمائي وتعتمد عليه كل الحسابات والتحضيرات في مختلف الأقسام. وحتى بعد تصوير الفيلم يتم استخدام السيناريو وملاحظات فتاة التتابع عن طريق المونتير ومركب النيجاتيف.

SCENARIO EDITOR:

المشرف على قسم السيناريو(*): رئيس قسم السيناريو الذي يشرف على قراءة القصص وإعداد المعالجات وكتابة السيناريوهات.

SCENARIO WRITER:

كاتب السيناريو: يقوم بإعداد القصة الأصلية ويكتب المعالجة وسيناريو التصوير.

(*) يقدم "معجم الفن السينمائي" ترجمة غريبة لهذا المصطلح فهو يترجمه بالكاتب السينمائي. أما في الشرح فإنه يقول" يوجد قسم خاص في الشركات الكبيرة، يعرف باسم قسم القصة السينمائية أو السيناريو، ويعمل في هذا القسم مجموعة من الفنيين والكتاب المدربين، الذين يبحثون عن الموضوعات الصالحة للسينما، أو يراجعون الموضوعات التي تقدم إلى الشركة لإبداء الرأي فيها والتعليق عليها. إنه قسم البحث عن القصص والأفكار، قسم المراجعة والدراسة والتحقيق. وهذا القسم يجمع كل أنواع المتخصصين في الكتابة الدرامية، من ذوي المواهب الفنية والأدبية، والذين يتمتعون بقوة الإحساس بالصورة المرئية والقدرة على إستغلالها في السرد والتعبير. هذا هو الكاتب السينمائي ويعرف عادة باسم "السيناريست" أي كاتب السيناريو ونحن بالطبع لا نوافقه على هذه الفقرة الأخيرة. "المترجم"

SCENARIST:

السيناريست: SCENARIO WRITER.

SCREEN CREDIT:

عناوين الفيلم: أنظر CREDIT TITLE.

SCREEN WRITER:

الكاتب السينمائي: كاتب الإعدادات السينمائية والمعالجات والحوار والسيناريو.

SCRIPT:

السيناريو أو النص: أنظر SCENARIO.

SCRIPT GIRL:

فتاة التتابع "الاسكريبت": أنظر CONTINUITY GIRL.

SEQUENCE:

فصل: فصل سينمائي أو قسم في قصة الفيلم يحكمه الزمان والمكان واعتبارات أخرى. وليست الفصول كما أجابت إحدى الفتيات على أحد الألغاز "أشياء تبرق تطرزها على الثياب".

SET:

مكان: غرفة أو شارع أو حديقة أومنظر أو بناء تم بوجه خاص إقامته في أحد الإستوديوهات ويدور فيه حدث الفيلم.

SET DRESSER:

منسق الإكسسوار: وهو الشخص الذي يقوم بغرس الديكور بالستائر والصور والزهور والحليات ...إلخ ويجهز الفرش المطلوب.

SET UP:

وضع الكاميرا: في كل مرة يقوم المصور بتغير موضع الكاميرا والبؤرة ويحدد الضوء يعتبر هذا وضع جديد للكاميرا: أنظر أيضاً CAMERA SET- UP .

SHOOT:

يصور: يقوم بالتصوير أو أخذ لقطات سينمائية.

SHOOTING SCRIPT:

سيناريو التصوير: أنظر SCENARIO.

SHOT:

لقطة: صورة مشهد أو حدث.

SINGLE PICTURE CRANK:

صورة منفردة عن طريق ذراع التدوير: يشار إليها أحياناً على أساس أنها "حيلة دائرية" أو "أتوقف ذراع التدوير". وهو ذراع تدوير في آلة التصوير السينمائية يقدم تعريفاً واحداً لكل دورة كاملة.

SINK:

يتزامن: تزامن الصوت وحدث المشهد.

SLAPSTICK:

كوميديا سينمائية هزلية(*)

SOFTFOCUS:

البؤرة الناعمة: لقطة تذوب فيها الخطوط الحادة بدرجات مختلفة وفقاً للتأثير المطلوب، الذي يمكن أن يكون أي شيء من غشاوة قليلة وغشاوة متدرجة إلى تأثير ضبابي واضح ومحدد. يتم هذا بتثبيت لوح من الزجاج المنعم أمام العدسة وهو زجاج ينتشر عليه الشحم أو شاشة من المعدن (أو مادة أخرى مشابهة).

SOUND FILM:

الفيلم الناطق: وهو الفيلم ذو تسجيل على مجرى الصوت في الشريط ويحتوي على كل شيء مسموع- سقوط دبوس،أو إنفجار قنبلة أو صوت عزف على البيانو أو ناس يتكلمون- رغم أنني أفضل أجنب الحوار السينمائي المسجل من طبقة الأفلام ذات الصوت وأشير إلى الأفلام التي نسمع فيها الناس يتكلمون مثل أفلام الحوار.

SOUND MIXING:

مزج الصوت: أنظر MIXING.

SOUD TRACK:

مجرى الصوت: هذا الجزء من الفيلم على الجانب الأيسر للصورة حيث يخفى عن أنظار الجمهور عن طريق آلة العرض ويتم طبع الصوت المسجل من نيخاتيف الصوت.

SPLIT SCREEN:

الشاشة المنقسمة: تعرض مزدوج لمشهد حيث يقوم أحد الممثلين بتمثيل دورين ويظهر مع نفسه في نفس المشهد أو اللقطة.

SPOKEN TITLE:

العنوان المنطوق: وهو العنوان الذي تقوم إحدى الشخصيات بنطقه. أنظر أيضاً SUB- TITLE.

SPOOL:

البكرة: إسطوانة مفرغة يتم لف الفيلم عليها.

SPOT:

فانوس: فانوس لعرض شعاع من الضوء على أشياء معينة على خشبة مسرح أو ديكور.

SPROCKET HOLES:

(*) في "معجم الفن السينمائي": الفيلم الهزلي (المسخرة)- التمثيل الهزلي :"نوع من الأفلام المضحكة يعرض المفارقات والمفاجآت المضحكة والشخصيات الهزلية الساخرة بطريقة مبالغ فيها، دون منطق معقول أو ذوق مقبول، مستهدف حشدما يثير الضحك عند عامة الناس، وقد إنتشر هذا النوع من الأفلام في عهد السينما الصامتة، وبدأ تياره يمتد من أمريكا إلى أوروبا في ذلك الحين. وهو نوع من الكوميديا الرخيصة التي تتسم بالخشونة المفرطة في حركة الجسم والأيدي حركات بهلوانية مبالغ فيها. والكلمة مأخوذة من المقرعة التي يضرب بها المهرج زميله".

وقد انتشر هذا النوع في الأفلام المصرية إنتشاراً واسعاً منذ عام 1995 حتى الآن تحت مسمى الكوميديا السينمائية الجديدة ولكن هذا النوع لا

يظهر إلا في عهود الانحطاط السينمائي. "المترجم "

ثقوب شريط الفيلم: وهي الثقوب المتساوية الحجم والشكل على طول حواف شريط الفيلم السينمائي. هذه الثقوب تم ثقبها بحيث تناسب تروس الكاميرا أو آلة العرض وتستخدم في ميكانيكية الإمساك التي تجر شريط الفيلم بشكل متقطع فوق فتحة الكاميرا أو آلة العرض.

STAGE:

أرضية التصوير السينمائي- الإستوديو- البلاتوه: أرضية أو إستوديو في مجموعة إستوديوهات.

STAND- IN:

بديل النجم:شخص يشبه إلى حد كبير النجم السينمائي يستخدم كبديل له عند ضبط الإضاءة والبؤرة.

STANDARD STOCK:

الفيلم الخام: فيلم معين مثل السيلولويد الذي تستخدمه شركات الأفلام التجارية وقد ظل لسنوات طويلة باتساع (35ملم). كان في يوم الأيام أكثر إتساعاً وقد يحدث مرة أخرى ولكن التغير بسبب الحرب مثلاً قد جعله مطلوباً من جماعات قليلة.

STAR:

النجم: هو الممثل الذي برز إسمه أكثر من عنوان الفيلم ويعتبر نجم شباك يجذب الجمهور أكثر من القصة والإخراج. كثير من ممثلي الدور الأول يشيرون إليهم عامة على اعتبار أنهم "نجوم" في حين أنهم ليسوا كذلك في الواقع ولكنهم "ممثلوا أفلام روائية". وفي الدعاية لا تكون أسماؤهم على قمة ممثلي الفيلم ولكن إما تحت عنوان الفيلم أو بحروف أصغر.

STILL:

صورة فوتوغرافية ثابتة: صورة فوتوغرافية عادية إصطلح على أنها "ثابتة" لإختلافها عن الصورة المتحركة. وتؤخذ الصور الفوتوغرافية الثابتة خلال تصوير الفيلم أساساً للدعاية ومن أجل تسجيل دقيق للديكورات في الفيلم(*).

STILL MAN:

الفوتوغرافي: وهو المسؤول عن "ألبورتريهات" والصور الثابتة....إلخ.

STOCK:

الفيلم الخام: الفيلم السالب الذي لم يتعرض للضوء وكذلك الفيلم الموجب.

STOCK SHOT:

لقطة من الأرشيف: شريط من أحد الأفلام السينمائية لأحد المناظر أو الأماكن عسيرة التصوير أو تستحق الوقت والتكلفة لتقوم وحدة الفيلم بتصويرها- مثل لقطات جبال الهيمالايا أو إستعراض لأحد الشوارع أو الإهرامات.

STUDIO:

الإستوديو: من الناحية التقنية فإن الإستوديو هو جزء من مباني وحدة الفيلم المجهز بالإضاءة وأجهزة الصوت وفي داخله يتم بناء المشاهد الداخلية ولكن بوجه عام يشير المرء إلى هذا الجزء على أنه "أرضية التصوير السينمائي" وتشمل كلمة "الإستوديو" جميع الأقسام مثل ورشة النجارة ومخزن الإكسسوار وورشة الحبس وقسم السيناريو وحجرات الملابس والمقصف والمكاتب المختلفة وأماكن الملابس وغيرها.

(*) وتستخدم الصور الفوتوغرافية الثابتة لتسجيل أشكال الثياب وألوانها في المشهد وكذلك تسريحات الشعر خاصة الممثلات وذلك للرجوع إلى الصور إذا ما تعطل تصوير الفيلم لسبب من الأسباب. (المترجم)

STUDIO MANAGER:

مدير الإستوديو: هو مسؤول بشكل عام عن الإستوديو وموظفيه ومعداته وحتى المقصف. ومدير الإستوديو على صلة بكل وحدات الأفلام.

SUB- STANDARD:

الفيلم الصغير: الفيلم الصغير بشكل عملي هو جميع الفيلم الخام الآمن وإتساعه المعروف هو 16ملم أو 9،5ملي(*).

SUB- TITLE:

ترجمة الحوار أو العناوين المساعدة: ويسمى العناوين المساعدة للتفريق بينه عناوين الفيلم الأساسية وعناوين الوصل وعناوين التتابع. وترجمة الحوار هو الشيء الوحيد الذي لم يوجد في الفيلم الصامت لأنه من أجل طبع الكلام وفي أغلب الأحيان يشار إليه على أنه العنوان المنطوق.

SUPER:

الضخم أو الكبير: 1) إنتاج ضخم. 2) ممثل يظهر وسط زحام.

SUPER JMPISE:

إزدواج: تصوير مشهدين أو أكثر كل واحد فوق الآخر (على نيجاتيف واحد) أو طبع شريطين سالبين أو أكثر على شريط موجب واحد. أنظر أيضاً DOUBLE EXPOSURE و DOUBLE PRINTING.

SYNCHORONISE:

التزامن: ضمان التوقيت الدقيق في توصيل الصوت بالصورة بحيث يتزامنا في اللحظة المناسبة. وفي آلة العرض العادية للصوت والصورة يسبق الصوت الصورة بتسعة عشر كادراً.

SYNOPSIS:

المخلص: تخطيط موجز للقصة. يستخدم الملخص القصير جداً في الدعاية عن الأفلام وهو مختلف عن الملخص الذي يعده قسم السيناريو من أجل الحكم على إمكانيات القصة. وهذا النوع من الملخصات يتراوح طوله من 1500كلمة إلى 5000 أو أكثر.

TAK:

المرة في التصوير أو أخذ اللقطة: كل مرة يتم إلتقاط المشهد أو تصويره تقوم فتاة التتابع بتسجيلها على الكلاكيت وفي تقرير المعمل الخاص بمساعد المصور يسجل "كلقطة" رقم 1أو 2 أو 3 ....إلخ.

TAKE- UP:

لف الفيلم: عملية ميكانيكية يتم لف الفيلم عن طريقها بعد مروره خلال آلة العرض أو الكاميرا أو آلة الطبع ... إلخ.

TAKE- UP REEL:

البكرة: البكرة التي يجري لف الفيلم عليها بعد المرور من فتحات الأجهزة السينمائية.

TANK SHOT:

(*) في "معجم الفن السينمائي" هو الفيلم دون القياس: الفيلم القياسي هو الفيلم مقاس 35ملي، والأفلام غير القياسية هي الأفلام مقاس 16، 9،5، 8ملم وتستخدم هذه الأفلام عادة في أفلام الهواة أو الأفلام العلمية والتعليمية وهي إما صامتة أو ناطقة وينتشر إستعمال الفيلم مقاس 16 ملم في التلفزيون.

لقطة مائية: مشاهد مائية حيث يدور الحدث في حوض في الإستوديو أو في فنائه.

TEMPO:

التوقيت– الإيقاع: التوقيت والجو العام للفيلم.

TEST:

الإختبار: 1) تجربة في التصوير للممثل أو الممثلة لمعرفة الطريقة التي يجب تصويرهما بها وإذا ما كان المكياج مناسباً أو قدرتهما على التمثيل. ونادراً ما يكشف الإختبار عن النقطة الأخيرة هذه. 2) جزء من الشريط السالب يتم تحميضه بشكل خاص في الإستوديو لإختبار إضاءة المشهد وصلاحية الكاميرا– على سبيل المثال أنها تخدش الشريط السالب.

TILT:

الحركة الرأسية: تحريك الكاميرا أعلى أو أسفل في حركة عمودية.

TITLE:

كتابة العناوين: كتابة عناوين الفيلم. انظر، MAINTITLE ، CREDITTITLE، CONTINURTY TITLE،DIRECTOR,STITLE SUB TITLE AND SPOKEN TITLE، BRIDING .

TRACK:

حركة الكاميرا (للأمام أو للخلف): يعني تحرك الكاميرا وهي على حامل متحرك أو عربة– للخلف أو للإمام أو حركة أفقية.

TRACKING SHOT:

لقطة متحركة: مشهد يتم تصويره بتحريك الكاميرا للخلف أو للأمام أو أفقياً.

TRADE SHOW:

العرض التجاري: عرض خاص للفيلم لأعضاء التجارة وأصحاب دور العرض والموزعين والمسؤولين عن المهرجانات ...إلخ.

TRANSPORT DEPARTMENT:

قسم الإنتقالات: يوفر مدير هذا القسم السيارات لكل وحدة والإنتقالات للعاملين الذين يعملون ليلاً ويبحث عن الممثلين الذين ليسوا لديهم أي وسيلة مواصلات مناسبة والأغراض الأخرى المشروعة التي يتطلبها الفيلم.

TRANSIT CASE:

صندوق شحن الأفلام: وهو يستخدم لنقل الأفلام بالقطار أو بالعربة. صناديق شحن الأفلام المطلوبة يجب أن يتم صنعها من المعدن من الداخل والخشب من الخارج.

TREATMENT:

المعالجة السينمائية: وهي المرحلة التي بين الملخص والسيناريو، أي تطوير الملخص بحيث يمكن تصور الفيلم كله بشكل متقدم عن الملخص ولكن دون تقسيم أو ترقيم المشاهد مثلما يحدث في سيناريو التصوير أو السيناريو العادي.

TRIPOD:

حامل الكاميرا: حامل توضع عليه الكاميرا في وضع ساكن.

TROLLY:

حامل متحرك: وهو حامل متحرك توضع فوقه الكاميرا.

TRUCK:

عربة نقل المعدات: سيارة لنقل وحدة معدات الصوت والإضاءة. هناك نوعان من العربات- عربة الصوت وعربة الإضاءة.

TWO SHOT:

لقطة لشخصين: وهو إصطلاح غير محدد لأخذ لقطة أو أكثر قريبة لاثنين من الشخصيات.

UNIT MANAGER:

مدير الوحدة السينمائية: أنظرPRODUCTION MANAGER .

UP TO SPEED:

السرعة المطلوبة: الوقت الذي تستعد فيه ميكانيكية الصوت والصورة في الكاميرا للتصوير وتتحرك بالسرعة المضبوطة.

VAULT (FLAM):

مخزن الأفلام: أنظر SAFE.

VIEWFINDER:

محدد المنظر- محدد اللقطة: يحدد آمبروز بييرس معجمي المفضل كلمة باروميتر كالآتي: "آلة بارعة تشير إلى نوع الطقس السائد بيننا". ومحدد المنظر أو اللقطة هو أيضاً آلة بارعة لرؤية ما تم إخراجه بالكاميرا- ولكن لديه فائدة معينة وذلك لدقته. فهو عادة ما يرتبط بالكاميرا ولكن في الإمكان الفصل بينهما وذلك من أجل تسهيل إختيار موضع الكاميرا. ولإعطاء الحجم النسبي الذي تبرزه العدسات المختلفة يتم بتحديد خطوط على الشاشة محدد المنظر أو اللقطة أو تحشر الأقنعة. يحمل بعض المخرجين معهم محدد للمنظر صغير- وهو جهاز مفيد في توفير الوقت.

VIGNETT:

القناع الدائري: وهو قناع ناعم محدد يوضع أمام العدسة وغالباً ما يصنع من السلك أو المعدن الأسود أ ومن الشاش.

VISTA SHOT:

اللقطة العامة البعيدة: أنظر DISTANT SHOT.

VISUALS:

البصريات- التصورات: سلسلة من الرسومات للنقاط الإستهلاكية في أحد السيناريوهات التي تم تصميمها لمساعدة المخرج والمصور والممثلين ومهندس الديكور وآخرين لتصور الحدث، زاوية الكاميرا، المظهر، الخلفية وهكذا. والاسكتشات مفيدة في مساعدة كل المختصين وتساعد على منع سوء الفهم.

WARDROBE:

قسم الملابس: ليس قطعة من الأثاث ولكنه قسم لتخزين الأزياء ورفيها وتنظيفها وكيها وإعادة إستعمالها.

WILD TRACK:

مجرى الصوت الحر- غير المتزامن: تسجيل أصوات غريبة مثل ضوضاء زحام، أصوات خارج المشهد، جمل حوار .. إلخ التي يمكن إما إضافتها إلى المشهد كضوضاء خلفية أو إدخالها في الحوار بواسطة المونتير.

WINDER:

آلة لف الفيلم: جهاز يقوم بلف الفيلم إلى بوبينات.

WIPE:

مسح: طريقة بديلة للمزج أو الخلط، وتأثير المسح وكأن مدحاة تمر على الشاشة تمسح صورة وتكشف عن المشهد التالي. هناك أشكال أو أنماط مختلفة لطرق المسح.